David Le Breton

Las pasiones ordinarias

Antropología de las emociones

Colección Cultura y Sociedad
Dirigida por Carlos Altamirano

David Le Breton

LAS PASIONES ORDINARIAS
ANTROPOLOGIA DE LAS EMOCIONES

Ediciones Nueva Visión
Buenos Aires

Título del original en francés:
Les passions ordinaires.
Anthropologie des émotions

Traducción de Horacio Pons

Esta obra se publica en el marco del programa Ayuda a la Edición Victoria Ocampo del Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia y el Servicio Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina.

I.S.B.N. 950-602-382-4

Tucumán 3748, (1189) Buenos Aires, República Argentina
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina / Printed in Argentina

En el hombre todo es fabricado y todo es natural, como prefiera decirse, en el sentido de que no hay una palabra, una conducta que no deban algo al ser simplemente biológico, y que, al mismo tiempo, no se sustraigan a la simplicidad de la vida animal, no aparten de sus sentidos las conductas vitales, por una especie de escape y un genio del equívoco que podría servir para definir al hombre.

Maurice MERLEAU-PONTY,
Fenomenología de la percepción

INTRODUCCION

La unidad de la condición humana bajo la égida, especialmente, de la dimensión simbólica, esa capacidad propia del hombre de crear sentido y valor, de dar raíces al vínculo social, implica simultáneamente la diferencia a la vez colectiva e individual, es decir, la sucesión de las culturas y, en su seno, de las maneras singulares con que los individuos se apropian de ellas. Las percepciones sensoriales o lo sentido y la expresión de las emociones parecen la emanación de la intimidad más secreta del sujeto, pero no por ello están menos social y culturalmente modelados. Los gestos que alimentan la relación con el mundo y colorean la presencia no competen a una fisiología pura y simple ni a una sola psicología: una y otra se entremezclan con una simbólica corporal para darles sentido, se nutren de una cultura afectiva que el sujeto vive a su manera. Tal es el contenido de este libro.

Los sentimientos y las emociones no son estados absolutos, sustancias susceptibles de transponerse de un individuo y un grupo a otro; no son –o no son solamente– procesos fisiológicos cuyo secreto, se supone, posee el cuerpo. Son relaciones. Si bien el conjunto de los hombres del planeta dispone del mismo aparato fonatorio, no todos hablan necesariamente el mismo idioma; del mismo modo, aunque la estructura muscular y nerviosa es idéntica, esto no presagia en absoluto los usos culturales a los que dará lugar. De una sociedad humana a otra, los hombres experimentan afectivamente los acontecimientos de su existencia a través de repertorios culturales diferenciados que a veces se parecen, pero no son idénticos. Cada término del léxico afectivo de una sociedad

o un grupo social debe ponerse en relación con el contexto local de sus puestas en juego concretas. Se trata de evitar la confusión entre las palabras y las cosas y la naturalización de las emociones transportándolas sin precauciones de una cultura a otra a través de un sistema de traducción ciego a las condiciones sociales de existencia que envuelven la afectividad. En un contexto de comparación entre las culturas, el empleo de los términos afectivos impone ponerlos siempre entre comillas para recordar la vaguedad que los rodea, o bien utilizar los términos vernáculos para destacar que ese cotejo no cae por su propio peso y el interrogante sigue planteado. El registro afectivo de una sociedad exige su captación en el contexto de las condiciones reales de sus expresiones. Toda traducción debe aceptar un duelo del sentido original y la creación de otra relación con la realidad descripta. Introduce una deriva más o menos sensible del contenido primero. A veces incluso se enfrenta a problemas semánticos penosos de resolver si los sistemas lingüísticos están demasiado distantes uno del otro. *Traduttore, traditore*. Como lo mostró É. Benveniste, las categorías de pensamiento son tributarias de las categorías de la lengua, es decir, de la organización de los signos y símbolos que la fundan. [1] Si bien el hombre piensa por intermedio de la lengua, no es menos pensado por ella. La cuestión se plantea con agudeza en el ámbito de la antropología del cuerpo (Le Breton, 1992), y más aún, sin duda, en la región que concierne a las emociones humanas.

El análisis que parte sin decir agua va de un vocabulario francés o anglosajón (puesto que la antropología norteamericana es particularmente fecunda en este dominio) cae en la trampa infantil del nominalismo al universalizar de entrada las emociones y considerarlas como estados de los que, al parecer, basta ver anecdóticamente algunas pequeñas variaciones culturales. El odio, el amor, los celos, la alegría, el miedo, el dolor, etcétera, se percibirían como objetos, sin duda mentales, pero identificables como sucedería si buscáramos las mil maneras de denominar el roble o el perro. Una forma de naturalizar las emociones y ocultar de antemano la cuestión del mosaico afectivo que anima la miríada de sociedades humanas en el espacio y el tiempo, bajo el prisma de un vocabulario que disuelve toda diferencia. Ciertos investigadores, por otra parte, anhelaron en ese sentido recordar los límites de una antro-

[1] É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1, París, Gallimard, 1966, p. 63 *sq.* [traducción castellana: *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971]. Benveniste ilustra su demostración mostrando, en especial, que las categorías que organizan la experiencia según Aristóteles corresponden a las categorías lingüísticas del griego antiguo.

pología occidental de las emociones a veces demasiado propensa a valerse de su léxico y encontrar lo mismo en el otro, con el riesgo de simplificar a ultranza los modos de existencia afectiva hallados en otras sociedades. Así, el antropólogo indio Owen M. Lynch explica en la introducción a una obra colectiva sobre la construcción social de las emociones en la India que "estos ensayos plantean el problema de la comprensión occidental de las emociones, en particular cuando ésta se universaliza en un pensamiento y se proyecta en el Otro" (Lynch, 1990, p. 3).[2] Imaginemos a un antropólogo ifaluk o guayakí, inuit o yanomama que definiera la cultura afectiva de los franceses a partir de sus propias categorías de pensamiento y su propio vocabulario. ¿Qué significaría, además, una cultura afectiva "francesa"? ¿De quién se hablaría? ¿De bretones o alsacianos, de habitantes rurales o urbanos, de obreros o de médicos, de hombres o de mujeres, de jóvenes generaciones o de personas de edad, etcétera?

Los sentimientos o las emociones, desde luego, no son de ningún modo fenómenos puramente fisiológicos o psicológicos, y no están librados al azar o a la iniciativa personal de cada actor. Su emergencia y expresión corporal responden a convenciones que no están muy alejadas de las del lenguaje, pero, con todo, se distinguen de ellas. Las emociones nacen de una evaluación más o menos lúcida de un acontecimiento por parte de un actor nutrido con una sensibilidad propia; son pensamientos en acto, apoyadas en un sistema de sentidos y valores. Arraigadas en una cultura afectiva, se inscriben a continuación en un lenguaje de gestos y mímicas en principio reconocible (a menos que el individuo disimule su estado afectivo) por quienes comparten sus raíces sociales. La cultura afectiva brinda esquemas de experiencia y acción sobre los cuales el individuo borda su conducta según su historia personal, su estilo y, sobre todo, su evaluación de la situación. La emoción sentida traduce la significación dada por el individuo a las circunstancias que repercuten en él. Es una actividad de conoci-

[2] Como conclusión de un *dossier* de *Terrain* sobre las emociones, Vincent Crapanzano señala el carácter "cultural" de los estudios realizados sobre ellas en las ciencias sociales: "Producto de una sociedad de inmigrantes de orígenes muy diversos, de un individualismo exuberante jamás liberado de un conformismo exigente, de una reticencia a cualquier centralización y de una cultura contestataria siempre en los límites de la violencia, la antropología norteamericana de las emociones está necesariamente marcada por sus orígenes, sobre todo en su insistencia en las relaciones entre ellas y el *self*. Una antropología hecha por los europeos sobre las emociones (europeas) también debe tomar conciencia de sus raíces para poder distanciarse de las afirmaciones psicológicas y filosóficas 'autoevidentes'" (Crapanzano, 1994, p. 117).

miento, una construcción social y cultural que se convierte en un hecho personal a través del estilo propio del individuo.

Los sentimientos o las emociones participan por lo tanto de un sistema de sentidos y valores propios de un grupo social, cuyo carácter bien fundado confirman, así como los principios que organizan el vínculo social. El fondo biológico universal se declina social y culturalmente de acuerdo con modalidades a veces cercanas y a veces muy diferentes de un lugar a otro del mundo. Para los enfoques naturalistas inspirados en Darwin, las emociones tienen un carácter finalista, son los vestigios actuales, y universales en su experiencia y expresión, de los orígenes remotos de la especie humana. Cumplen un papel de protección contra el medio ambiente y refuerzan las capacidades adaptativas de la naturaleza humana (para los naturalistas no hay condición humana). En ese sentido, una continuidad inscribe en una misma filiación a los animales superiores y el hombre. Para la antropología, a la inversa, la esfera de las emociones compete a la educación, se adquiere según las modalidades particulares de la socialización del niño y no es más innata que la lengua. Todo ser humano posee la capacidad de ingresar en el universo simbólico que constituye la especificidad de la condición humana.

Incluida en la cultura afectiva, abordaremos igualmente la ritualidad de la mirada en la interacción, destacando la dimensión del contacto físico que aquélla connota. Dirigir los ojos hacia el otro es tocarlo simbólicamente, de donde el imperativo de discreción que marca en principio los intercambios oculares en nuestras sociedades. La mirada es de entrada un compromiso con el mundo.

Terminamos esta obra sobre las emociones y las culturas con una antropología del actor en la escena, pues su arte consiste justamente en un sólido conocimiento de la cultura afectiva de su grupo, conocimiento por el cuerpo, que le permite fingir a voluntad, con mayor o menor credibilidad, emociones que no siente. La antropología del actor es un notable analizador del carácter social y culturalmente construido de los sentimientos y las emociones.

La intención primaria de esta obra consistía en la reescritura de *Corps et sociétés*, publicado en 1985 y reeditado varias veces sin que sea técnicamente posible actualizarlo o corregirle la más mínima errata. Con el paso del tiempo, la necesidad interior de la investigación se impuso al propósito inicial. Me pareció importante desarrollar la cuestión de las puestas en juego del cuerpo en el dominio de la comunicación y demorarme en las gestualidades y, sobre todo, los sentimientos y las emociones. El libro se convirtió así en un enfoque antropológico de las emociones. En definitiva, de

Corps et sociétés no retomé, modificándolos, más que un puñado de análisis, y en especial el primer capítulo sobre los niños “salvajes”. Sigo pensando que ofrecen un magnífico analizador a la inteligencia antropológica del cuerpo, al mostrar la parte fundadora del otro en la relación que todo hombre mantiene con el mundo, y particularmente en la manera en que su cuerpo está socialmente construido.

1
CUERPO Y SIMBOLICA SOCIAL

> Este cuerpo que es mío. Este cuerpo que no es mío. Este cuerpo que, sin embargo, es mío. Este cuerpo extraño. Mi única patria. Mi habitación. Este cuerpo a reconquistar.
>
> Jeanne HYVRARD, *La Meurtritude*

Los niños salvajes o las metamorfosis del otro

El rodeo por los niños llamados "salvajes" brinda una preciosa enseñanza a la comprensión de las modalidades sociales y culturales que presiden la construcción del cuerpo. El análisis del lugar fundador del otro en la adquisición, el mantenimiento o la modificación por parte del hombre de su simbólica corporal adopta entonces caminos singulares, pero que muestran la amplitud de la relación de la condición humana con el mundo.

Al nacer y en los primeros años de su existencia, el hombre es el más desprovisto de los animales. A la inversa de éstos, que reciben de su herencia específica la suma de instintos necesarios para la supervivencia y la adaptación al medio, la llegada al mundo de un niño es la de un organismo prematuro, abierto, disponible y que todavía debe modelarse en su totalidad. Este estado incompleto no es únicamente físico, sino también psicológico, social, cultural. La criatura humana requiere que los otros la reconozcan como existente para poder plantearse como sujeto; necesita la atención y el afecto de su entorno para desarrollarse, experimentar el gusto de vivir y adquirir los signos y símbolos que le permitirán proveerse de un medio de comprender el mundo y comunicarse con los otros. Al nacer, el horizonte del niño es infinito, está abierto a todas las solicitaciones, mientras que, en esencia, las condiciones futuras de la vida del animal ya están ahí, inscriptas en su programa genético, prácticamente inmutables

dentro de una misma especie. En el hombre, en cambio, la educación complementa las orientaciones genéticas que no asignan ningún comportamiento preestablecido ni determinan su inteligencia. La naturaleza del hombre no se realiza más que en la cultura que lo recibe. Al contrario del animal, el niño recién nacido está frente a un inmenso campo de posibilidades: todas las condiciones humanas están virtualmente ante él, ya que dispone exactamente de la misma constitución física que el hombre del neolítico. El niño de la edad de piedra sigue naciendo a cada instante en todos los lugares del mundo, con la misma posibilidad de apertura, la misma aptitud para entrar en el sistema de sentidos y valores del grupo que lo recibe.

Al anclar al niño en un sistema de sentidos particular, el del grupo dentro del cual vive, la educación colma poco a poco ese universo de posibilidades en provecho de una relación específica con el mundo, de cuyos elementos dados el niño se apropia con su carácter y su historia propios. El carácter prematuro de todo niño hace de los miembros de su entorno los garantes de su inserción futura en el vínculo social. "Entre los sistemas receptores y efectores propios de toda especie animal –escribe Ernst Cassirer–, existe en el hombre un tercer eslabón que podemos denominar sistema simbólico. [...] En comparación con los otros animales, el hombre no sólo vive en una realidad más vasta sino, por así decirlo, en una nueva dimensión de la realidad" (Cassirer, 1975, p. 43). El fin de la educación es brindar al niño las condiciones propicias para una interiorización de ese orden simbólico. Aquélla modela su lenguaje, su gestualidad, la expresión de sus sentimientos, sus percepciones sensoriales, etcétera, en función de la cultura corporal de su grupo. La simbólica le hace cuerpo y lo autoriza a comprender las modalidades corporales de los otros y a informarse a sí mismo de las suyas.

Debido a su inicial carácter prematuro, si el niño es abandonado a sí mismo en los primeros años de su existencia, lo espera una muerte segura. No dispone de recursos ni, sobre todo, de una comprensión suficiente del mundo que lo rodea para estar en condiciones de defenderse de los animales o de la adversidad ambiente y asegurar su subsistencia. Durante esta larga dependencia biológica, la ausencia del otro da acceso a la muerte. Es dentro del vínculo social donde el niño realiza poco a poco el aprendizaje del hecho de vivir. Sin la mediación estructurada del otro, la capacidad de apropiación significante del mundo por el hombre es impensable: su cuerpo jamás se abre por sí mismo a la inteligencia de los gestos o las percepciones que le son necesarios.

No obstante, la historia recuerda cierto número de casos sorprendentes de niños que sobrevivieron a la prueba de su aislamiento precoz de la comunidad humana y recuperaron con el paso del tiempo, gracias a los esfuerzos de sus educadores, una posición más o menos dichosa dentro del vínculo social. El niño llamado "salvaje" alimenta aún hoy una inquietud vaga en el imaginario occidental, pese a que el cambio de las condiciones de existencia, la creciente urbanización y el control más profundo del territorio han hecho impensable su vagabundeo. Los documentos que lo conciernen siguen planteando cuestiones perturbadoras a la sociabilidad.[1] Estos niños que en cierta forma faltan a la condición humana escapando al vínculo social competen históricamente a dos orígenes bien diferentes.

• Por una parte, quienes fueron arrebatados o recogidos por un animal como consecuencia de circunstancias excepcionales parecen cercanos al mito pero se explican por la miseria, las guerras, la presencia habitual de animales en las proximidades de aldeas o granjas. Protegidos por el animal, junto a quien vivían, modelaron su comportamiento de acuerdo con el de éste. Su experiencia corporal se identificaba *cum grano salis* con la de él. Linneo conocía una treintena de casos así y creía encontrarse en presencia de una variedad de la especie humana caída en estado salvaje. En la décima edición de su *Systema naturae* (1758), hizo del *homo ferus* una entidad independiente al lado del *homo europeus*, el *homo africanus*, el *homo americanus*, el *homo asiaticus* y el *homo monstrosus* (Tinland, 1968).

• Por otra parte, niños condenados a la reclusión por indiferencia o negligencia de sus padres, abandonados o perdidos, librados desde muy pequeños a sí mismos y cuyo único recurso es una educación todavía tenue, pero no obstante insuficiente para ase-

[1] Para eludir cualquier debate al respecto, algunos evocan la leyenda o retoman los acentos de Pinel para denunciar en bloque a los niños llamados "salvajes" como "débiles mentales" o psicóticos. Kingsley Davis (1940), para comentar el déficit de comunicación de los niños aislados a raíz de malos tratamientos o desafortunados concursos de circunstancias, da el ejemplo de Edith Riley, una niña norteamericana encerrada en una habitación oscura durante cuatro años, entre los ocho y los 12, y catalogada como deficiente mental cuando se la descubrió. Dos años después volvió a convertirse en una niña "normal". En especial, recuperó el uso de la palabra y la vista. Pero el ejemplo es trivial, en la medida en que hasta los ocho años Edith se había socializado en condiciones corrientes. Cosa que no ocurre con los niños que tratamos aquí, cuyo déficit social infinitamente más precoz y duradero hace más dificultoso el retorno al vínculo social.

gurar su supervivencia de manera solitaria en medio de nuevas condiciones de existencia en el seno de una naturaleza vacía en lo sucesivo de toda presencia humana.

El denominador común de estas categorías de niños consiste en un aislamiento precoz y la ausencia de una mediación humana suficientemente prolongada para asegurarles un acceso socializado al mundo que los rodea. La denominación de "salvaje" no es más que una imagen excesiva, una herencia caduca de las Luces, y remite a una carencia de educación, a una ausencia sensible del otro en los primeros años de su existencia.

Los niños recogidos por animales

Los testimonios verificados de niños recogidos por animales son escasos pero existen de manera irrefutable. Lucien Malson enumera unos cincuenta, cuya autenticidad es difícil de poner en duda. Los animales que acogen a la criatura humana son principalmente lobos, pero también monos, osos, ovejas, leopardos, etcétera. Singular bestiario, apto para alimentar numerosos fantasmas o denegaciones. Más allá de las múltiples cuestiones planteadas por el niño llamado "salvaje" al conjunto de las ciencias humanas, algunos solicitan en particular la antropología del cuerpo. Debido a su referencia "animal", la experiencia corporal de esos niños se inscribe en los confines de lo que nos enseñan las conductas del hombre en sociedad. Constituye un analizador de éstas. Por extensión, confirma que aun nuestras sensaciones más íntimas, más inasibles, los límites de nuestras percepciones, nuestros gestos más elementales, la forma misma de nuestro cuerpo y muchos otros rasgos dependen de un medio ambiente social y cultural particular. Las modalidades de expresión del niño tomado a su cargo por el animal expresan con elocuencia hasta qué punto nos modela nuestro medio de inserción, a despecho de nuestro sentimiento de autonomía o espontaneidad.

En la India, hasta comienzos del siglo XX,[2] centenares de niños eran arrebatados cada año por lobos para devorarlos. Pero a veces, a algunos de ellos se les ahorraba ese destino y los animales los

[2] El caso más reciente de niño lobo en ese país se remonta a 1927.

tomaban a su cargo. Tenemos así informaciones precisas sobre una decena de casos de niños lobos mencionados por R. M. Zingg en la obra que les dedicó. En especial, la más documentada es la historia de Amala y Kamala, gracias a la publicación del diario del pastor Singh, el hombre que las recogió y las tuvo en custodia junto con su mujer hasta la muerte de las dos niñas (Zingg y Singh, 1980).

En 1920, durante una gira por la región de Midnapur, los indígenas advierten al pastor sobre la presencia de "hombres fantásticos" en el bosque. En compañía de algunos hombres, se traslada entonces al lugar y allí, en el crepúsculo, ve salir de una guarida a tres lobos adultos, dos lobeznos y dos niñas cuyo aspecto es irreconocible. Estas se comportan exactamente igual que los lobos: en primer lugar asoman la cabeza con precaución, husmean el aire y miran hacia todos lados antes de lanzarse al exterior. Capturadas, las dos niñas, más adelante denominadas Amala y Kamala, quedan a cargo de la familia del pastor. Su constitución física es rica en enseñanzas: maxilares salientes y prominentes, dientes pegados y de bordes afilados, caninos largos y puntiagudos, ojos que brillan extrañamente en la oscuridad, articulaciones de las rodillas y las caderas que no pueden abrir ni cerrar. Duras callosidades les marcan las palmas de las manos, los codos, las rodillas y las plantas de los pies. La lengua les cuelga a través de los gruesos labios de color bermellón; imitan el jadeo y bostezan abriendo ampliamente las mandíbulas. Ven en la noche sin dificultad. Durante el día se refugian a la sombra o se quedan inmóviles frente a una pared, lanzando a veces un largo aullido que comienza con una voz ronca y termina en una nota estridente. Sólo duermen algunas horas por noche, entrelazadas, y se sobresaltan al menor ruido. Se mueven sobre las rótulas y los codos durante los desplazamientos cortos. Si corren, se yerguen sobre manos y pies. Beben a lengüetadas y comen echadas, con el rostro hacia abajo. A lo largo de buena parte del día cazan pollos y desentierran los restos de las comidas. Gesticulan y muestran los dientes cuando alguien se les acerca. Luego de defecar, "suelen frotarse el trasero contra la tierra" (Singh). "Cuando a veces tratábamos de atraer su atención tocándolas o señalándoles algo, se contentaban con echar una mirada forzada, como si contemplaran el vacío, y se apresuraban a desviar los ojos" (*ibid.*, p. 37). Los niños del orfanato "hacían todo lo posible para inducirlas a jugar con ellos, pero las niñas interpretaban muy mal sus esfuerzos y los aterrorizaban abriendo las mandíbulas, mostrando los dientes y lanzándose a veces contra ellos con un extraño ruido ronco" (*ibid.*,

p. 38). "Cada vez que olfateaban algo, para señalar el objeto, el animal o el hombre, alzaban generalmente las narinas e intentaban percibir en qué dirección se encontraba husmeando el aire" (*ibid.*, p. 45). "Tenían la costumbre de beber y comer directamente del plato, como los perros, bajando la boca, y así devoraban los alimentos sólidos, como el arroz, la carne, etcétera, sin usar las manos; en cuanto a líquidos como el agua o la leche, en general las bebían a lengüetazos como los cachorros" (*ibid.*, p. 48). Esta breve reseña de las características corporales de las dos niñas, que por entonces tenían un año y medio y ocho años y medio, es sobrecogedora e incómoda, porque subraya la maleabilidad del cuerpo humano.

Si se aceptan las observaciones del diario del pastor Singh o los numerosos documentos estudiados por Malson o Zingg para otros casos, se comprueba que los comportamientos del animal dieron forma a los de las niñas. En el período de su existencia en que el niño socialmente integrado asimila la función simbólica de su grupo, aquel a quien las circunstancias aislaron y pusieron en la situación excepcional de ser "adoptado" por uno de esos animales hospitalarios para el hombre, no tiene otros recursos que calcar su relación con el mundo de la que observa cotidianamente. Durante los primeros años de vida, el niño es un reflejo fiel, todavía no despojado de torpeza, de los comportamientos de quienes lo rodean. Aquí, el animal viene a llenar con sus esquemas específicos las potencialidades no cultivadas a causa de la desaparición del entorno humano. A su manera, el niño se convierte en el eco de las conductas del lobo: se transforma en niño lobo, ese personaje híbrido, casi legendario.

La diferencia física se borra metafóricamente: en el caso de Amala y Kamala, por ejemplo, el niño ganado al universo del lobo se educa y se adueña de su medio ambiente de acuerdo con las modalidades puestas en práctica por el animal: en el plano sensorial (nictalopía, desarrollo del olfato, la audición, etcétera), en el expresivo (lengua colgante, jadeos, bostezos prolongados, etcétera), en el de las técnicas del cuerpo (marcha en cuatro patas, lengüetazos para beber, etcétera) y en el de los gustos alimenticios (alimentos cárneos y crudos, etcétera). Esa aproximación incluye hasta similitudes físicas sin duda ligadas a un modo de existencia, de alimentación, etcétera (por ejemplo, el desarrollo de los maxilares y los caninos, e inclusive el brillo de los ojos en la oscuridad). Los rasgos aquí enumerados se encuentran, más o menos pronunciados, en la mayor parte de los niños lobos sobre los que disponemos de testimonios confiables.

Si prestamos atención a las observaciones recogidas por los testigos privilegiados de la existencia de esas dos niñas poco después de su captura, debemos reconocer el hecho perturbador de que la función estructurante asumida en condiciones ordinarias por la presencia del otro se cumple aquí bajo los auspicios del animal. El niño extrae de éste sus referencias, la fuente de sus relaciones con el medio ambiente. Estos niños accidentalmente adoptados por animales en los inicios de su existencia sorprenden por su experiencia corporal. Mantenidos duraderamente al margen del vínculo social y sometidos a una educación paradójica, recorren así hasta sus confines unas posibilidades físicas rechazadas por la sociedad o rarísimas. La visión nocturna, por ejemplo, es un rasgo frecuente de los niños lobos que se desplazan con tanta facilidad a la noche como durante el día.[3] Lo mismo su agudeza olfativa, que refleja la del animal; y su insensibilidad al frío, como lo atestiguan las niñas de Midnapur y muchos otros casos.

"¿Cuáles serían sus emociones? –se pregunta el pastor Singh–. Jamás reían. Si bien Kamala tenía un rostro risueño, el sentimiento de alegría estaba ausente. Nunca la vi reír o sonreír durante los tres primeros años [...], al margen de los signos exteriores de contento o satisfacción que expresaban su aspecto y su actitud en el momento de comer, cuando tenía mucha hambre y, en especial, cuando, por azar, encontraba carne" (Zingg y Singh, 1980, p. 57). Estos niños parecen no conocer más que emociones elementales: cólera o impaciencia. Ignoran la risa o la sonrisa. No obstante, su retorno a la sociabilidad es rico en enseñanzas sobre la labilidad de la cultura corporal. En efecto, se revelan dóciles a los esfuerzos de sus educadores y transforman con bastante rapidez sus antiguas experiencias corporales. Con el paso del tiempo, se adaptan relativamente a las normas de su nuevo grupo, sin poder borrar siempre las huellas de su historia pasada. Pero la duración de su aislamiento fuera de la comunidad humana cumple aquí el papel de un límite.

En el caso de las niñas de Midnapur, si Amala muere apenas unos meses después de su captura, Kamala, en cambio, bajo la acción constante del pastor Singh y su mujer, asimila un esbozo de socialización. Adquiere la postura de pie, el sentimiento de pudor, la risa, el control esfinteriano y fecal, la percepción del frío, el inicio del lenguaje, modifica su gestualidad, etcétera. Lentamente, abrigada por el afecto del pastor y su mujer, abre su rostro a las

[3] A veces se encuentra esta facilidad para moverse en una oscuridad relativa en profesiones en que el trabajo nocturno es la regla; entre los mineros, por ejemplo.

ritualidades sociales. A la muerte de su compañera, derrama una lágrima, el primer sollozo percibido por Singh. Durante días, olfatea los lugares que ocupaba Amala, los objetos que tocaba; jadea con la lengua colgante, aúlla. El 18 de noviembre de 1921, mientras jugaba con los cabritos, "su rostro se iluminó al punto de esbozar una sonrisa" (*ibid.*, p. 74). Algunos meses después, al preguntarle la señora Singh si tenía hambre, "Kamala movió la cabeza en señal de asentimiento" (*ibid.*, p. 81). Inclina la cabeza para decir "sí" y la sacude de izquierda a derecha para decir "no" (15 de diciembre de 1923).

Adquiere las primeras migajas de vocabulario, participa en la vida del orfanato, se vuelve sensible al frío, da muestras de pudor. Los rasgos de su rostro empiezan a modelar los signos y las mímicas aptas para alimentar la comunicación. "El rostro de Kamala se iluminó al enterarse de que la señora Singh había vuelto tras un viaje de algunos días a Ranchi. La expresión de su cara manifestó de manera distintiva un sentimiento de alegría" (23 de enero de 1926). "Había transcurrido el tiempo, y las costumbres de Kamala habían cambiado desde el día de su descubrimiento. En 1926, era una persona completamente diferente. Cuando hablaba, su rostro exhibía siempre una expresión acompañada de ciertos movimientos de los miembros del cuerpo. [...] Ahora era posible comprenderla hasta cierto punto de acuerdo con sus expresiones faciales y sus gestos". Y también: "Varias veces, la señora Singh trató de convencerla afectuosamente, pero ella no se movía del lugar en que se encontraba. Frente a sus intentos de persuasión insistentemente prolongados, su rostro cambiaba de color y expresaba su fastidio" (20 de enero de 1927). Kamala experimenta un progreso rápido de su aculturación en los años siguientes, en especial a través del acceso al lenguaje y a variados sentimientos. Al momento de su muerte, en 1929, nueve años después de su descubrimiento, empezaba a familiarizarse con la función simbólica. Rumbo ejemplar, que dista de ser único en los anales de los niños llamados "salvajes".

Por una experiencia de los confines que, sin embargo, viven en la evidencia, esos niños que compartieron años de su vida con los animales nos interrogan en profundidad sobre el sentido del vínculo social y, paralelamente, sobre los límites del cuerpo. Su historia abre un abismo en las certezas que parecen más inquebrantables. Sin duda es por eso que los debates referidos a ellos evitan en contadas ocasiones las tomas de posición apasionadas. A partir de su regreso a la comunidad humana, cuesta apartarse de la impresión de que, las más de las veces, su historia se

convierte en la de una forma de violencia ejercida en su contra para devolver su cuerpo y su inteligencia a dimensiones socialmente aceptables. La mayoría de los niños llamados "salvajes" arrancados a su medio de adopción murieron precozmente. Aun un hombre como Jean Itard, el tutor de Victor de Aveyron, está lleno de dudas: "¡Ay –escribe–, cuánto lamenté haber conocido a ese niño y condené abiertamente la estéril e inhumana curiosidad de los hombres que, los primeros, lo arrancaron a una vida inocente y dichosa!" (en Malson, 1964, p. 198).

Los niños aislados: el ejemplo de Victor de Aveyron

En el caso de los niños aislados durante mucho tiempo, como Victor de Aveyron, su abandono accidental o voluntario estuvo precedido por un lapso mínimo vivido en el corazón del vínculo social. Estos niños no estaban totalmente desprovistos de recursos de comprensión. Gracias a esa restringida base que les dio referencias esenciales, recompusieron su relación con su medio ambiente. Con anterioridad a su vida solitaria, existió una impronta social suficiente para autorizar su supervivencia a pesar de las dificultades encontradas, aun si esas referencias primarias se borraron lentamente por falta de un contacto regular con los otros que las alimentara. En suma, su historia repite la de los náufragos o los marineros abandonados en una isla desierta en la misma época, y cuyo extremo aislamiento les hizo perder el uso del habla y reconstruir su experiencia corporal. Como Selkirk, ese marino escocés que permaneció cuatro años en una isla, que perseguía a los animales a la carrera y llegó a ser más rápido que las cabras silvestres. Cuando se lo descubrió en 1709, se había vuelto "tan salvaje como los animales, y quizás más" y, por otra parte, "había olvidado casi por completo el secreto de articular sonidos inteligibles" (De Pauw, en Tinland, 1968, p. 82).

Detengámonos más extensamente en Victor de Aveyron, cuya historia se conoce gracias a numerosos documentos. Tras haber sido observado por primera vez en 1797, Victor es capturado en enero de 1800 por unos campesinos en una aldea aveyronesa donde se había aventurado. Este niño de unos 12 años, sin duda abandonado desde hacía mucho tiempo (por diversas observaciones, Itard cree que quedó librado a sí mismo a los cuatro o cinco

años), había logrado sobrevivir casi una década en un medio ciertamente bastante hostil. A instancias del ministro del interior, Champagny, y tras haber permanecido un corto tiempo en un asilo de Saint-Affrique, cerca de Rodez, lo trasladan a París, donde lo confían a los cuidados de Jean Itard, médico jefe del Instituto de Sordomudos de la calle Saint-Jacques. Philippe Pinel, miembro de una comisión designada por la Sociedad de Observadores del Hombre, y sobre todo médico jefe de los hospicios de alienados de París, redacta un informe crítico sobre las posibilidades de evolución personal del niño:

> Los débiles indicios de sensibilidad que muestra el niño de Aveyron ante las atenciones que se le prestan lo ponen sin duda por encima de ciertos idiotas de los hospicios, que no parecen sensibles ni a las amenazas ni a las caricias, y no presentan ningún signo exterior de reconocimiento de los buenos oficios que se les brindan; pero pueden mencionarse otros que manifiestan una sensibilidad más o menos viva hacia lo que se hace en su favor; en este aspecto, hay una que se muestra muy superior al niño de Aveyron, ya que testimonia apego hacia la criada que lo cuida.

Algunas páginas más adelante, las palabras de Pinel son aun más negativas y encierran al niño bajo la tapa de plomo de una etiqueta de la que difícilmente se rehará:

> Su discernimiento siempre limitado a los objetos de sus primeros cuidados, su atención únicamente despierta a la vista de sustancias alimenticias o fija en los medios de vivir en un estado de independencia cuyo hábito contrajo fuertemente, la falta total de desarrollo ulterior de las facultades morales con respecto a cualquier otro objeto, ¿no proclaman que hay que incluirlo por entero entre los niños afectados de idiotismo y demencia, y que no hay ninguna esperanza fundada de éxito en una instrucción metódica y prolongada durante más tiempo?[4]

Pinel señala la impotencia del niño para fijar su atención en un objeto, la insensibilidad del oído, la mudez al margen de algunos grititos guturales y uniformes; el olfato indiferente a los miasmas y los perfumes, la ausencia de medios de comunicación, el paso sin transición de la apatía al entusiasmo, etcétera. Otras autoridades médicas de la época, por ejemplo Larrey, unen sus voces a la de

[4] Philippe Pinel, "Le sauvage d'Aveyron", en J. Copans y J. Jamin, *Aux origines de l'anthropologie française. Les mémoires de la Société des Observateurs de l'Homme en l'an VIII*, París, Le Sycomore, 1978, pp. 111 y 113.

Pinel para denunciar el déficit intelectual innato y definitivo del niño. Gall, el frenólogo, a quien también se acude, advierte una anomalía craneana que, en su opinión, no deja duda alguna al respecto.

Victor es salvado del hospicio por Jean Itard, pedagogo fuera de lo común, discípulo de Condillac, convencido de que el hombre no es un ser consumado en el momento de nacer, sino que se construye poco a poco gracias a los contactos con los otros, a la educación y al ejemplo de su entorno. Allí donde Pinel y muchos otros pretenden ver en el niño un déficit orgánico definitivo, Itard no percibe más que una falta vinculada con su aislamiento, una carencia educativa que cree poder eliminar mediante una atención pedagógica específica. Victor es mudo, pero el pedagogo espera ser capaz de llevarlo a la palabra. En 1801, en su primer informe sobre él, escribe con lucidez:

> Si se diera a resolver este problema de metafísica: determinar cuáles serían el grado de inteligencia y la naturaleza de las ideas de un adolescente que, privado desde su infancia de toda educación, hubiese vivido completamente separado de los individuos de su especie, o me equivoco groseramente o la solución del problema se reduciría a no dar a este individuo más que una inteligencia relativa al pequeño número de sus necesidades y despojada, por abstracción, de todas las ideas simples y complejas que recibimos por la educación y se combinan en nuestro espíritu en multitud de maneras, por el solo medio del conocimiento de los signos. Pues bien, el cuadro moral de ese adolescente sería el del Salvaje de Aveyron, y la solución del problema daría la medida y la causa del estado intelectual de éste. (Itard, en Malson, 1964, p. 134.)

Itard plantea de entrada la cuestión esencial: presiente hasta qué punto las percepciones sensoriales, las gestualidades, las técnicas del cuerpo, el lenguaje y, de manera general, la relación con el mundo, sólo tienen significación en su vinculación con un estado social y cultural preciso. Privado de un medio ambiente humano susceptible de insertarlo dentro de los simbolismos compartidos por una comunidad humana, el niño no tiene ninguna forma de obtenerlos. En su primer informe, Itard replica directamente a Pinel:

> De la mayoría de mis observaciones puede llegarse a la conclusión de que el niño, conocido con el nombre de Salvaje de Aveyron, está dotado del libre ejercicio de todos sus sentidos; que da pruebas constantes de atención, reminiscencia y memoria; que puede comparar, discernir y juzgar; aplicar, en fin, todas las facultades de su entendimiento a objetos relativos a su instrucción. Se advertirá,

> como un aspecto esencial, que en el corto espacio de nueve meses se produjeron cambios afortunados en un sujeto a quien se creía incapaz de atención; y se concluirá de ello que su educación es posible, si es que no la garantizan ya estos primeros éxitos. (Malson, 1964, pp. 184-185.)

La resistencia de Victor a las temperaturas más bajas es una primera observación interesante en el plano antropológico. Cuando se lo descubre en Aveyron, vive completamente desnudo, pese a los rigurosos inviernos de los años precedentes. Su cuerpo no tiene testimonios de ninguna secuela del frío. Al contrario, a su turno, Itard observa en los jardines de la calle Saint-Jacques la capacidad poco común de Victor para no sentirse incomodado por aquél. "En el transcurso del invierno –señala–, al atravesar el jardín de los sordomudos, varias veces lo vi en cuclillas, semidesnudo sobre un suelo húmedo, permanecer así expuesto durante horas enteras a un viento fresco y lluvioso" (*ibid.*, p. 143). En pleno invierno, Itard lo sorprende en ocasiones desnudo, rodando sobre la nieve. Las temperaturas más gélidas no afectan su cuerpo. Curiosamente, Itard se siente confundido por la resistencia térmica del niño y su júbilo ante el rigor de los elementos. Lejos de verla como un privilegio, la considera como una deficiencia y no deja de apremiarlo a sentir la temperatura ambiente según criterios que juzga más "naturales". El pedagogo somete entonces a Victor a una serie de acciones enérgicas que apuntan a perturbar las percepciones térmicas que éste se forjó en las mesetas de Aveyron. Cuenta en su diario con qué rigor le inflige cotidianamente baños de varias horas con agua caliente y luego helada, tras lo cual lo hace vestir e instalarse en un ambiente abrigado. Un lento trabajo de erosión, de borradura, de debilitamiento quebranta las aptitudes primarias del niño, que empieza a ser sensible a las diferencias de temperatura. Comienza a temer el frío y ajusta así sus percepciones a las de su entorno. Esta asimilación no deja de tener una contrapartida: pierde sus antiguas defensas contra la enfermedad y se vuelve frágil, mientras que antes gozaba de una robusta salud. Pero Itard desdeña esta consecuencia y se jacta de ese primer resultado. Victor había desarrollado vigorosamente una capacidad de regulación térmica inherente a la condición humana, pero que la mayor parte de las veces el uso de ropa sustituye sin que el organismo necesite movilizar sus recursos naturales. La sensibilidad térmica de Victor se había adaptado a las condiciones ecológicas de su existencia fuera de la sociedad.

Otras manifestaciones corporales del niño suscitan asombro. Sentado cerca del fuego, recoge sin prisa las ascuas caídas fuera

del hogar y vuelve a echarlas a él. En la cocina, con frecuencia saca las papas de las cacerolas con agua hirviendo en que se cocinan para comerlas en el acto. "Y puedo asegurarle –escribe Itard– que en esa época tenía una piel fina y aterciopelada" (*ibid.*, p. 144). Manifiesta un asco pronunciado por el alcohol, el vino, las golosinas. Itard advierte su indiferencia a la fetidez, su repugnancia a acostarse en una cama, su insensibilidad al rapé, su dificultad para distinguir los colores lisos de los relieves; además, es "indiferente a las mujeres, en medio de los movimientos impetuosos de una pubertad muy pronunciada" (*ibid.*, p. 241); ignora las lágrimas. Su locomoción es rápida y conoce más la carrera que la marcha, dado que en varias ocasiones Itard nota los esfuerzos del niño para ajustar su paso al de quien lo acompaña; tiende a adoptar "el trote o el galope". Olfatea todos los objetos que se le presentan; en su masticación, usa más los incisivos que el resto de los dientes. Pinel había creído advertir la indigencia del oído de Victor, pero las observaciones de Itard destacan antes bien el carácter selectivo de los sonidos que interesan al niño: suscitan su atención el ruido de una nuez cascada cerca de él, voces que lo molestan y de las que procura alejarse, el movimiento de la llave en la habitación en que juega. Permanece indiferente, en cambio, a otros estímulos sonoros que no se asocian a ninguna significación conocida o curiosa a sus ojos. Si bien carece del lenguaje oral, no sucede lo mismo con el lenguaje gestual, que emplea en abundancia para hacerse comprender perfectamente por su entorno. Por otra parte, colabora en las tareas domésticas con la señora Guérin, a quien secunda eficazmente.

En estos niños prematuramente aislados de la comunidad social, la condición primordial de su supervivencia se basa en sus adquisiciones anteriores y en su esbozo de socialización, aunque ésta se borre poco a poco para modularse en función del nuevo medio ambiente. Desde luego, la congruencia de su relación con este último no tiene valor comunicativo, y cada niño elabora un modo personal de relación con su medio, de acuerdo con su historia y sus propias disposiciones.

La necesidad del prójimo

A su manera, los niños salvajes nos enseñan que dentro de una sociedad las disposiciones corporales distan de actualizarse en su

totalidad. Cada individuo, heredero de una historia personal situada en un tiempo y un lugar dados, no realiza en su experiencia corporal más que una ínfima parcela de la extensión de las posibles. Esos niños de los confines ilustran igualmente el papel fundacional del medio y la educación en el dominio de la vida orgánica que más parece escapar a las influencias exteriores: las percepciones sensoriales, el ámbito de los sentimientos y las emociones, por ejemplo. Además, según su edad y las condiciones y la duración de su aislamiento, una vez reinsertados en la trama social, estos niños logran con mayor o menor éxito, y gracias a sus tutores, adaptar su sistema perceptivo o gestual a su medio, su afectividad, su gusto alimentario, etcétera. Victor, a raíz del riguroso tratamiento de Itard, modifica sus percepciones térmicas para hacerlas coincidir con las de su entorno. Luego de haber rechazado durante mucho tiempo los alimentos de la cocina de su tutor, termina por apreciarlos. Acepta aguardar paciente hasta que se complete su cocción, cuando durante muchos meses no soportaba la espera y se alimentaba con legumbres apenas cocidas que sacaba de los platos. Gracias a los ejercicios de Itard, afina su sentido de la escucha y del tacto. Aprende a discriminar las formas. Integra el control de los esfínteres y la limpieza. Pero pese a los reiterados esfuerzos de su educador, no hablará jamás, y ese déficit de lenguaje entraña un déficit de pensamiento que está probablemente en el origen de los límites con los que choca Itard, mucho más que un hipotético atraso mental o un trastorno psicótico.[5] Su aislamiento se había prolongado demasiado tiempo y su edad ya no permitía sino una flexibilidad muy parcial.

En su informe de 1806, algunos años después de que se hiciera cargo del niño, Itard hace el balance de su trabajo con Victor.

> No se puede dejar de concluir, 1, que como consecuencia de la nulidad casi absoluta de los órganos del oído y la palabra, la educación de este joven es y deberá ser para siempre incompleta; 2, que como consecuencia de una larga inactividad, las facultades intelectuales se desarrollan de una manera lenta y penosa; y que ese desarrollo que, en los niños criados en la civilización, es el fruto natural del tiempo y las circunstancias, es aquí el resultado tardo y laborioso de una educación totalmente activa, cuyos medios más afanosos se usan para obtener los más pequeños efectos; 3, que las facultades afectivas, que salen con la misma lentitud de su prolongado entumecimiento, están subordinadas, en su aplicación, a un

[5] Véanse al respecto las reflexiones de Harlan Lane (1979, p. 172 *sq.*) y sus comentarios sobre la acción pedagógica de Jean Itard (p. 168 *sq.*).

> profundo sentimiento de egoísmo, y que la pubertad, en lugar de haber impreso un gran movimiento de expansión, parece no haberse pronunciado con intensidad más que para probar que, si existe en el hombre una relación entre las necesidades de sus sentidos y los afectos de su corazón, este acuerdo simpático es, como la mayoría de las pasiones grandes y generosas, el dichoso fruto de su educación. (Malson, 1964, p. 245.)

Pese a estas amargas observaciones, Itard señala con justa razón la ampliación de la relación del niño con el mundo. Observa en especial que "el perfeccionamiento de la vista y el tacto y los nuevos goces del gusto, al multiplicar las sensaciones y las ideas de nuestro Salvaje, contribuyeron poderosamente al desarrollo de las facultades intelectuales". Más allá aún, le acredita "el conocimiento del valor convencional de los signos del pensamiento, la aplicación de este conocimiento a la designación de los objetos y a la enunciación de sus cualidades y acciones, de donde la extensión de las relaciones del alumno con las personas de su medio, la facultad de manifestarles sus necesidades, de recibir sus órdenes y de tener con ellas un libre y constante intercambio de ideas". Itard señala igualmente los sentimientos de amor y reconocimiento que unen a Victor y su entorno. Cuando el señor Guérin enferma de gravedad, Victor sigue poniendo sus cubiertos en la mesa familiar, como una especie de atención hacia la señora Guérin, cuya aflicción reconoce. Todos los días se los hacen quitar, pero vuelve a hacerlo al día siguiente. El día de la muerte del señor Guérin, Victor continúa con su costumbre y provoca un intenso dolor en su protectora. El niño saca entonces los cubiertos, los guarda tristemente en el armario y nunca más volverá a ponerlos en la mesa.

De uno a otro extremo, el rumbo de Jean Itard es ejemplar en su intuición del carácter social y cultural de la educación del niño y de la necesaria presencia de los otros junto a él para que adquiera el carácter arbitrario de los signos y forme cuerpo con ellos. Pero su acción pedagógica, pese a su buena voluntad, sigue siendo demasiado mecanicista. La educación de los sentidos puesta en práctica oculta por completo el placer del niño e ignora las exigencias de su propio ritmo. Se efectúa desde una altura que, a pesar de las cualidades del pedagogo, no logra encontrar al niño en su terreno. Itard lo considera como un objeto pasivo a modelar con la urgencia del resultado y nunca como un socio de su educación. Sus fuentes de júbilo (la naturaleza, correr, comer, trepar a los árboles, etcétera) jamás se utilizan para desarrollar su placer de aprender. Los ejercicios se le imponen, y a veces no sin una

violencia simbólica contra él.[6] Sin embargo, Itard es claramente consciente de que obliga al niño a hacer ejercicios cuya finalidad éste no comprende.[7] Manifiesta lucidez en cuanto al miedo que a veces provoca en defensa propia en su pequeño alumno:

> Un sentimiento de temor tomó el lugar de esa alegría loca, y nuestros ejercicios se vieron aun más perturbados. Cuando yo emitía un sonido, tenía que esperar más de un cuarto de hora la señal convenida; y aun cuando la hacía con justeza, actuaba con lentitud y una incertidumbre tal que si por casualidad yo hacía el más mínimo ruido o el más leve movimiento, Victor, asustado, volvía a cerrar súbitamente el dedo por miedo a haberse equivocado y levantaba otro, con la misma lentitud y circunspección. Yo no desesperaba todavía y me jactaba de que el tiempo, mucha suavidad y maneras estimulantes podrían disipar esa enfadosa y excesiva timidez. Lo esperaba en vano, y todo fue inútil. (*Ibid.*, pp. 198-199.)

Enfrentado a fracasos que lo lastiman, Itard, lejos de poner en duda la manera en que procede, a menudo prefiere adoptar la actitud cómoda, y nociva en el plano pedagógico, de acusar a su alumno de mala voluntad, cuando su tarea debe ser precisamente analizar sus reticencias para conseguir que Victor sea parte integrante del proceso de su educación. Pero semejante crítica es injusta porque hace de Itard un contemporáneo, cuando en realidad su rumbo abre un camino considerable que otros pedagogos retomarán a continuación con más flexibilidad y atención al niño.

[6] Encolerizado con su alumno, un día Itard lo agarra con brusquedad, abre una ventana que da a la calle, en el cuarto piso, y lo suspende en el vacío, pese a que conoce el pavor de Victor. No obstante el cansancio del niño, y sus rebeliones, sigue imponiéndole durante horas fastidiosos ejercicios, al mismo tiempo que admite que Victor no comprende en absoluto su alcance. Otra vez, cuando quiere someter a prueba su sentido moral, lo enfrenta a una injusticia. Victor había logrado hacer un ejercicio y estaba contento, pero en vez de darle la recompensa habitual, Itard adopta un semblante amenazante y lo arrastra con violencia hacia un gabinete oscuro. Estupefacto, el niño se debate encarnizadamente y muerde con brutalidad a su tutor, que concluye tranquilamente, sin comprender la perturbación que acaba de suscitar en él: "¡Qué dulce hubiera sido, en ese momento, poder hacerme entender por mi alumno y decirle hasta qué punto el dolor mismo de su mordedura me llenaba el alma de satisfacción y me resarcía de todos mis pesares! ¿Tenía yo poco de qué regocijarme? Era un acto de venganza bien legítimo; una prueba de que el sentimiento de lo justo y lo injusto, ese fundamento eterno del orden social, ya no era ajeno a su corazón" (p. 40).

[7] Un día que él se había alejado, el niño tomó un juego de quillas que le había acarreado no pocos sinsabores y lo arrojó con júbilo a un fuego junto al cual se calentaba (p. 152). En cambio, Victor ama a la señora Guérin, la gobernanta: "Jamás se separa de ella sin pesar, ni la reencuentra sin muestras de alegría" (p. 156).

Kaspar Hauser es otro niño privado de la presencia del prójimo a causa de su encierro durante varios años en una mazmorra. Se lo descubre mientras vagabundea por la ciudad de Nuremberg el 26 de mayo de 1828, poseedor de un mensaje enigmático. De alrededor de 17 años en el momento de los hechos, parece que permaneció secuestrado en un lugar sombrío y estrecho, mantenido a pan y agua y a menudo maltratado por su guardián. Llevado a la estación de policía, escupe con asco la carne y la cerveza que le ofrecen y se abalanza sobre el pan y el agua. Pronuncia algunas frases, pero es notorio que ignora su sentido. Incluso sabe escribir su nombre, pero no tiene otros conocimientos de la escritura. Anselm von Feuerbach, jurista famoso en esa época, se apasiona por el adolescente y hasta llegará a tomarlo a su cargo poco antes de morir. Al principio, Kaspar muestra aversión por cualquier alimento que no sea el pan y sólo puede tomar agua. Exhibe una fuerte sensibilidad olfativa que lo incomoda. Le cuesta caminar. Como muchos otros "niños salvajes", ve perfectamente de noche. Procura atrapar su reflejo del otro lado del espejo. Entabla amistad con los hijos del custodio de la cárcel, Hitlel, con quienes juega y aprende a hablar. Comparte la mesa familiar, donde se acostumbra a tenerse por el igual de los demás, y entra poco a poco en los códigos de interacción de su entorno. Cuando Von Feuerbach lo conoce, lo sorprende la disimetría de su rostro: "Aunque luego su rostro se tornó perfectamente regular, en esa época se observaba todavía una diferencia asombrosa entre la mitad izquierda y la mitad derecha. La primera estaba claramente deformada, torcida y atravesada por frecuentes espasmos convulsivos, como rayos". [8] Pronto, Kaspar sabe expresarse y comportarse a la manera de los otros, pero con una sensibilidad exacerbada. Sufre violentos dolores de cabeza y con frecuencia manifiesta su dolor por haber sido rechazado por su familia y no comprender en absoluto las razones del prolongado encarcelamiento del que fue víctima. Lo perturban penosamente los nuevos olores y los estímulos visuales cuyo sentido a veces le cuesta identificar. A continuación, queda a cargo de Daumer, un profesor de liceo que perfecciona su educación. Totalmente carente de pudor en los meses que siguen a su descubrimiento en las calles de la ciudad, pronto se vuelve de una timidez feroz. Su marcha se hace más segura, se acostumbra a comer carne y

[8] El texto de Feuerbach figura en J. A. L. Singh y R. M. Zingg (1980, p. 271*sq.*). Sobre el modelado social y cultural del rostro humano, remitimos a nuestra obra (Le Breton, 1992).

aprende a montar a caballo y a cultivar su uso de la lengua. Lentamente se convierte en un joven como los demás y circula el rumor de que escribe su historia, cuando escapa en octubre de 1829 a un intento de asesinato. Pero en diciembre de 1833 una segunda tentativa tiene éxito y hace entrar a Kaspar en la leyenda popular.[9]

El hombre sin el otro

La plasticidad y la resistencia del cuerpo humano encuentran un campo de elección en esos niños llamados "salvajes". Las transformaciones físicas y las singularidades sensoriales o afectivas que exhiben están ligadas a la duración de su aislamiento y la presión del medio. Son una consecuencia de su capacidad de adaptación. El trauma inicial (aislamiento súbito, rapto por un animal, abandono por los padres, etcétera) no debe lesionar profundamente sus defensas psicológicas. Esa es la primera condición de supervivencia del hombre repentinamente hundido en una situación extrema, como lo recuerda por ejemplo Alain Bombard, que se sorprende de la cantidad de náufragos encontrados muertos en sus botes luego de unos pocos días de deriva. Fisiológicamente, aun en las peores condiciones, no hay ninguna razón para que perezcan tan pronto. De hecho, no mueren ni de hambre ni de sed, sino únicamente del sentimiento de irremediabilidad que los ha invadido; los mata la desesperación. Desde luego, desconocemos el número de niños que encontraron la muerte de ese modo ni bien puestos en situación de aislamiento. Con respecto a los pocos que fueron recuperados, podemos concluir que por un Victor de Aveyron que logró sobrevivir, un número elevado de niños murieron de agotamiento o fueron devorados por los animales que poblaban entonces los bosques. Sólo una voluntad tenaz hace posible la adaptación progresiva a la situación extrema. Fue necesaria la conjunción de una fuerza de carácter poco común y el largo aislamiento de esos niños para que sus disposiciones corporales siguieran caminos tan insólitos. La resistencia a la adversidad en esas condiciones de soledad hace difícil la mención de una debili-

[9] Omitimos aquí los aspectos sorprendentes de la vida de Kaspar que iban a hacer de su historia una leyenda; remitimos en especial a la memoria de Feuerbach o a los pocos comentarios de L. Malson (1964, p. 79 *sq.*).

dad mental o un autismo.[10] Sobre todo si recordamos los progresos de esos niños en la socialización bajo la dirección de sus educadores. Es cierto, pocos recuperaron una posición plenaria de actores dentro del vínculo social. Pero para desarrollarse sin daños, ciertas funciones, como el habla o la inteligencia, deben cumplirse en un momento preciso del crecimiento individual. Están ligadas a la reciprocidad de los intercambios entre el niño y su entorno, indistinguible de un aprendizaje global de la significación del mundo que lo rodea y de su propia posición de sujeto en el seno de un amplio sistema de interacción. El uso de la palabra implica simultáneamente un uso del mundo según los códigos en vigor en la sociedad. Si la estimulación social se produce después de ese período, el niño queda expuesto a carencias con respecto a sus pares. Para el desarrollo de ciertos caracteres, la condición humana posee un reloj que no es posible adelantar o atrasar caprichosamente. Más allá de los hipotéticos límites de una deficiencia innata o un trastorno psicótico de Victor, el escollo que debía superar para regresar a la vida social como socio con todas las de la ley del intercambio social residía sobre todo en su aislamiento prolongado y la ausencia radical del prójimo en el momento en que, gracias a la educación, debe surgir la función simbólica que abre al niño a la comunicación. La falta de acceso de Victor al lenguaje en el momento oportuno es probablemente la clave de su imposibilidad ulterior de franquear cierto umbral en su uso del mundo. Hoy se conoce la importancia del goce del lenguaje en el desarrollo del pensamiento.

Los niños "salvajes" no son el negativo de la sociabilidad, sino un singular despiste de ésta. Realizan en los márgenes de la vida colectiva variedades de lo posible corporal que la cultura desdeña (visión nocturna, resistencia al frío, marcha en cuatro patas,

[10] C. Lévi-Strauss adhiere a esta categorización de una manera un tanto expeditiva. En *Les Structures élémentaires de la parenté* (París, Mouton, 1967, p. 5) [traducción castellana: *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, Paidós] escribe en particular lo siguiente: "Pero de las antiguas relaciones surge con bastante claridad que la mayoría de esos niños fueron anormales congénitos y que hay que buscar en la imbecilidad que parecen haber mostrado casi unánimemente la causa inicial de su abandono, y no, como a veces se pretende, su resultado". La caracterización de debilidad mental o autismo aplicada a esos niños, lejos de resolver el problema, ahonda al contrario el misterio de su supervivencia en condiciones hostiles, y el de la socialización ulterior de que algunos de ellos fueron capaces. Señalemos en Victor, no obstante, la tendencia a los balanceos, varias veces advertida por Itard, y su dificultad para soportar el menor cambio en el orden de las piezas.

etcétera). No escapan a la "humanidad" de su cuerpo ni a sus virtualidades. Todas las modalidades físicas que ponen en acción para sobrevivir, lejos de demostrar su "idiocia congénita", como creía Pinel, ilustran al contrario el sorprendente poder de adaptación de que dispone el hombre, aun cuando esté hundido en una situación extrema. Esta fuerza de resistencia abreva en la plasticidad de su condición corporal. La educación de los niños llamados "salvajes" presenta con rasgos amplificados el proceso de adquisición que hace de cada niño un individuo conforme, en su propia singularidad, a la cultura perceptiva y gestual de su grupo. Sin embargo, una necesidad antropológica preside el despliegue de esta facultad: la impronta que el Otro ha dejado en las fibras del cuerpo. El hombre no existe sin la educación que modela su relación con el mundo y los otros, su acceso al lenguaje, y da forma simultáneamente a las puestas en juego más íntimas de su cuerpo.

El niño salvaje nos enseña que si la socialización de la simbólica corporal, o más bien de la relación con el mundo, exige la presencia de los otros, implica a continuación su permanencia. Si la figura global del otro es generadora del nacimiento social del niño, se convierte en la garantía de su mantenimiento en el seno de la comunicación. Sigue fundando la significación de las acciones del individuo. Cada uno es para el otro un inductor de socialidad, como lo muestran a pedir de boca los efectos de desculturación que el aislamiento provoca en el hombre cuando dura mucho tiempo. La simbólica corporal es una memoria que hay que mantener, alimentar constantemente en el espejo del comportamiento y las palabras de los otros. Entregado a referencias cada vez más subjetivas a medida que se borra en él la función simbólica, el hombre sometido a un aislamiento duradero reelabora su experiencia del mundo. La socialidad es precaria y reclama sin cesar la persistencia de un vínculo elemental entre los hombres para no desaparecer o modificarse en profundidad. En el origen de toda existencia humana, el otro es la condición del sentido y el fundador de la alteridad, y por lo tanto del vínculo social. Un mundo sin otros es un mundo sin vínculos, condenado a la dispersión y la soledad.

En *Viernes o los limbos del Pacífico*, Michel Tournier da una ilustración de ello en la forma de una ficción. Sometido al aislamiento infinito de la isla de Speranza, Robinson descubre poco a poco que su percepción se erosiona. Su única seguridad consiste en su medio ambiente próximo. Fuera de él, "reina una noche insondable". Falta el posible punto de vista del Otro para mantener la coherencia de su visión de las cosas. El prójimo está ausente como

garantía fundadora de que el universo del sentido sigue gobernando el orden del mundo. Al mismo tiempo que se deshace la antigua simbólica de Robinson, la realidad de la isla se modifica, así como un jardín al que no se cuida se convierte en seguida en presa de la maleza. La ausencia del otro transforma la percepción y la afectividad de nuestro hombre, su cuerpo pierde referencias fundamentales y se abre a otra dimensión. Robinson vive un desconcierto y una recomposición de sus referencias de sentido y valor. La ausencia [*absence*] culmina (antropo)lógicamente en el *ab-sensus* [*ab-sens*]. Un día descubre que ya no sabe sonreír, su rostro ha olvidado sus características y él no logra renovar su memoria corporal. Como no puede suscitar o descubrir en la cara de otro una misma sonrisa, privado de ese espejo, sin reflejo social, pierde los usos familiares de su rostro y su cuerpo.

> Comprendió –señala Michel Tournier– que nuestro rostro es la parte de la carne modelada y remodelada, animada y reanimada sin cesar por la presencia de nuestros semejantes. Un hombre acaba de dejar a alguien con quien mantuvo una conversación animada: su rostro conserva por algún tiempo una vivacidad remanente que sólo se apaga poco a poco y cuya llama reavivará la aparición de un nuevo interlocutor. [...] En verdad, había algo helado en su rostro, y habrían sido precisos largos y gozosos reencuentros con los suyos para provocar un deshielo. Sólo la sonrisa de un amigo habría podido devolverle la sonrisa.[11]

La imagen de Tournier es profundamente justa y se confirma en el hecho de que numerosos niños "salvajes" se mostraban inicialmente incapaces de reír o sonreír. Así, pues, para desplegar plenamente su relación con el mundo, el hombre necesita la reverberación en él de la presencia de los otros.

El otro, por lo tanto, no es sólo el "pasador" de la criatura humana de su calidad de *infans* a la de actor social; es también la condición de perennidad de la simbólica que lo atraviesa y que utiliza para comunicarse con los demás. El otro es la estructura que organiza el orden significante del mundo.

> Relativiza lo no sabido y lo no percibido; porque el otro introduce en mi beneficio el signo de lo no percibido en lo que percibo y me resuelve a captar lo que no percibo como perceptible para otros. En todos estos sentidos, mi deseo siempre pasa por el otro, y por éste

[11] Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, París, Folio, 1972, p. 90 [traducción castellana: *Viernes o los limbos del Pacífico*, Madrid, Alfaguara].

recibe un objeto. No deseo nada que no sea visto, pensado, poseído por un otro posible. Ese es el fundamento de mi deseo. Siempre es otro quien asimila mi deseo a un objeto. (Deleuze, 1969.)[12]

Debido al predominio de este orden de significación, nunca estamos solos en nuestro propio cuerpo. Este es una superficie y un espesor de inscripción que sólo toman forma y sentido por las conminaciones culturales que llegan a dibujarse en él. Estamos en nuestro cuerpo "como en una encrucijada habitada por todo el mundo", escribe furiosamente Artaud, que vive en la desposesión y la alienación la fidelidad de su cuerpo a una simbólica venida del exterior. Mi cuerpo es a la vez mío, en tanto carga con las huellas de una historia que me es personal y una sensibilidad que me es propia, pero contiene también una dimensión que se me escapa en parte y remite a los simbolismos que dan carne al vínculo social, pero sin la cual yo no sería.

[12] En este texto, Gilles Deleuze se embarca en una larga reflexión sobre el Otro como estructura, apoyándose en la novela de M. Tournier.

2
CUERPO Y COMUNICACION

> Cerca de la iglesia nos cruzamos con Legrandin, que venía en sentido contrario, acompañando a la misma dama a su coche. Pasó frente a nosotros sin dejar de hablar con su vecina, y con el rabillo de sus ojos azules nos hizo un pequeño signo, en cierta forma interior a los párpados y que, al no interesar los músculos de su rostro, pudo pasar perfectamente inadvertido por su interlocutora; pero procurando compensar con la intensidad del sentimiento el campo un poco estrecho en que circunscribía la expresión, en ese rincón de azur que nos destinaba, hizo chisporrotear toda la vivacidad de su gracejo que, superando la jovialidad, rozó la malicia; sutilizó las finuras de la amabilidad hasta los guiños de connivencia, las medias palabras, los sobreentendidos, los misterios de la complicidad; y por último exaltó las promesas de amistad hasta las protestas de ternura, hasta la declaración de amor, iluminando entonces sólo para nosotros, con una languidez secreta e invisible para la castellana, una pupila enamorada en un rostro de hielo.
>
> Marcel Proust, *Por el camino de Swann*

Lenguaje y simbólica corporal

Los innumerables movimientos del cuerpo durante la interacción (gestos, mímicas, posturas, desplazamientos, etcétera) se arraigan en la afectividad de los individuos. A imagen de la palabra enunciada o del silencio en una conversación, nunca son neutros o indiferentes, manifiestan una actitud moral frente al mundo y dan al discurso y el encuentro una carnadura que aumenta su significación. Es cierto, ese proceso solicita igualmente la voz, el ritmo de la elocución, el juego de la mirada, etcétera, y ninguna parcela del hombre que habla o se calla escapa a la afirmación de su afectividad. Empero, por un deseo de claridad, dejamos para los siguientes capítulos el inmenso dominio del sentimiento y la

emoción, para situarnos aquí principalmente en la vertiente del cuerpo en la comunicación, la partitura gestual y mímica que encarna la relación con el otro. La evidencia de la presencia de éste en la interacción no es sólo la de su palabra sino, ante todo, la de su cuerpo, sus actitudes, sus posturas. "Se dice que la transcripción exacta de una conversación que había parecido brillante da a continuación una impresión de indigencia –escribe Merleau-Ponty–. Faltan en ella la presencia de quienes hablaban, los gestos, las fisonomías, el sentimiento de un acontecimiento en el momento de producirse, de una improvisación continua" (Merleau-Ponty, 1960, p. 70). No queda más que el intercambio de una palabra sin carne, sin rostro; ha desaparecido el libre soplar del viento del mundo, en beneficio de un dibujo acabado. Comprender la comunicación es comprender también la manera en que el sujeto participa en ella con todo su cuerpo.

Etimológicamente, *gestus* se construye a partir de la raíz *gerer*, que significa "hacer" y "llevar". Cuando decimos de alguien que "hace un gesto" en favor de un adversario o una causa determinada, entendemos con ello que el gesto no es una mera gesticulación despojada de sentido, sino que cumple una función significante y participa en la eficacia simbólica que preside toda acción, la de mover el mundo con signos. El gesto es una figura de la acción, no un simple acompañamiento decorativo del habla. La educación conforma el cuerpo, modela los movimientos y la forma del rostro, enseña las maneras físicas de enunciar una lengua y hace de las puestas en juego del hombre el equivalente de una puesta de sentido destinada a los otros. Suscita la evidencia de lo que, sin embargo, está socialmente construido. Y en los movimientos de la comunicación el individuo olvida que las palabras o los gestos que produce inconscientemente fueron modelados por sus relaciones con los otros. De entrada da cuerpo a su habla y sus gestos y comprende las palabras y los movimientos de los otros si pertenecen a su grupo, aunque no siempre sepa analizar con perspectiva su propia gestualidad ni explicar cómo pudo sentir en el otro un desacuerdo entre su enunciado y su expresión corporal. Es cierto, puede llegar a equivocarse a ese respecto y vivir de malentendidos, porque la comunicación nunca es la transparencia realizada; implica también ambigüedad, ambivalencia.

Todo sistema simbólico liga en el individuo que se vale de él una facultad de desciframiento y una facultad de acción sobre el mundo. Los simbolismos de una misma sociedad se mezclan y dan sentido y valor a la empresa humana y a los sucesos de cada día en un medio dado. Instalan al hombre en posición de actor a través

de un espacio y un tiempo cargados de significaciones. Las mímicas, los gestos, las posturas, la distancia con el otro, la manera de tocarlo o evitarlo al hablarle, las miradas, son las materias de un lenguaje escrito en el espacio y el tiempo, y remiten a un orden de significaciones. Prolongan con sus preciosas indicaciones las ya obtenidas por la voz. Aunque la palabra calle, los movimientos del rostro y el cuerpo se mantienen y testimonian significaciones inherentes al cara a cara o a la situación. Participan de un orden simbólico, son los signos de una expresividad que se da a ver, a comprender o, más bien, que se deja suponer, en la medida en que nunca es completamente transparente a su significación. Los movimientos del cuerpo tienen una ambigüedad que a veces los transforma en pantalla de proyección imaginaria, apta para revelar mejor la afectividad mutua de los interlocutores presentes. Dentro de una misma comunidad cultural, los actores disponen de un registro somático común que mezcla tanto las percepciones sensoriales como las gestualidades, las mímicas o las posturas. Una simbólica corporal traduce la especificidad de la relación con el mundo de un grupo en un parentesco singular, impalpable pero eminentemente preponderante, que conoce innumerables matices según las pertenencias sociales, culturales o regionales, las generaciones, etcétera. El individuo habita su cuerpo de acuerdo con las orientaciones sociales y culturales que lo atraviesan, pero vuelve a representarlas a su manera, según su temperamento y su historia personal.

La comunicación con el otro implica tanto la palabra como los movimientos del cuerpo y la utilización por parte de los actores del espacio y el tiempo. Denominar "comportamiento no verbal" el enraizamiento físico de la palabra pronunciada, es decir, la serie de signos corporales que la acompañan, es tan cómodo como designar la noche como "no día". En esa denominación, no obstante, se expresa un juicio de valor, el de considerar la simbólica corporal como subalterna y asociarla a un simple comentario superficial de la palabra emitida, primera en la jerarquía del sentido. La expresión "comunicación no verbal" queda descalificada por la disparidad de las dimensiones que pretende reunir por defecto: escritura, lenguaje de los signos, posturas, gestos, mímicas, etcétera. La reivindicación corriente de la eminencia de lo "no verbal" en la interacción es tan absurda como su negación. "Hablar de comunicación no verbal –escribe irónicamente R. Birdwhistell– tiene tanto sentido como hablar de fisiología no cardíaca." En efecto, designar así el conjunto de los procesos simbólicos independientes de la palabra en el intercambio social

es tan riguroso como denominar no pez rojo el conjunto de los peces o las aves que no son de ese color o no tierra lo que compete al agua o el aire. Esta definición está desprovista de sentido en la medida en que describe lo que su objeto no es –es decir, una infinitud– y no lo que es. El cuerpo no es el pariente pobre de la lengua, sino su socio con todas las de la ley en la permanente circulación del sentido que da su razón de ser al vínculo social. Ninguna palabra existe sin la corporeidad que la envuelve y le da carne. "Los gestos son los tambores de agua de la palabra", dice un proverbio tuareg.

Los signos del rostro y el cuerpo ponen al individuo en el mundo, pero siempre lo superan ya que también son propiedad de una comunidad social. Un inmenso dominio de expresión es susceptible de acoger una gama de emociones y traducirlas a los ojos de los otros, haciéndolas comprensibles y comunicables. Los movimientos del rostro y del cuerpo son el ámbito de metamorfosis espectaculares y permanentes que, no obstante, sólo inducen cambios ínfimos en su ordenación. Se convierten con facilidad en una escena, en la medida en que dan a leer los signos que expresan la emoción y la parte tomada en la interacción. Uno y otro se prestan a la ambivalencia, ya que el hombre nunca es meramente una expresión de su *cogito*. No hay una naturaleza que llegue a expresarse en él, sino cierta manera de develarse y sustraerse a través de un juego de signos. Dividido por el inconsciente, el hombre jamás controla por completo lo que realmente da a ver sobre sus rasgos o en sus actitudes. Y la mirada del otro tampoco tiene una naturaleza que separe de la cizaña el buen grano de una verdad expresiva que haya escapado al individuo. Este está expuesto a la ambigüedad, los malentendidos nacidos de la proyección imaginaria de los otros en los sentimientos que presuntamente muestra sin saberlo o quiere disimular.

> El sentido de los gestos no está dado sino que se comprende, vale decir, se reconquista por un acto del espectador –escribe Merleau-Ponty–. [...] La comunicación o la comprensión de los gestos se alcanzan por la reciprocidad de mis intenciones y los gestos del otro, de mis gestos y las intenciones legibles en la conducta del otro [...]. El gesto está frente a mí como una pregunta, me indica ciertos puntos sensibles del mundo, me invita a unirme a él en ellos (Merleau-Ponty, 1945, p. 216).

El fantasma que quiere que el cuerpo exprese una verdad que escapa al control del individuo y lo devela en su desnudez es una ilusión corriente de omnipotencia sobre el otro, propicia a las

manipulaciones.[1] Un mundo imaginario se interpone entre las mímicas y los movimientos del cuerpo y da su espesor a la vida social, así como ésta llena la escena con las significaciones propias del espectador. Los gestos, las mímicas, las posturas, los desplazamientos expresan emociones, realizan actos, subrayan unas palabras o las matizan, manifiestan permanentemente sentido para uno mismo y para los otros. El rostro y el cuerpo, por intermedio de los signos que los atraviesan, dejan comprender a quienes los perciben. La tentación de comparar la simbólica corporal y la lengua es grande. Algunos investigadores se aplicaron con rigor y obstinación a esta tarea. Se impone un cotejo fértil entre esos dos grandes ejes simbólicos que son la lengua, por un lado, y la simbólica corporal, por el otro. Una y otra se sitúan frente al mundo en una relación estructuralmente próxima, e indisociables durante la interacción, forman dos sistemas de signos que concurren simultáneamente a la transmisión del sentido. Todo discurso moviliza cuerpo y lenguaje de manera mutuamente necesaria e implica sobre todo un poderoso vínculo convencional entre las apariciones de uno y otro.

Una vez adquirida, la lengua se utiliza en una especie de relajamiento de la conciencia, con el olvido de las reglas gramaticales o de la concordancia de tiempos. Cae por su propio peso. Las palabras y las frases se encadenan lógicamente para construir con mayor o menor felicidad las significaciones deseadas. Ocurre lo mismo con el cuerpo que se aparta de la atención y responde a los estímulos del medio ambiente con una especie de evidencia. Hay una inteligencia del cuerpo como hay una corporeidad del pensamiento, y ambas no son más que obra de la existencia de un sujeto que pertenece a su carne así como ésta pertenece a él, en una relación ambigua pero que es la condición misma del hombre (Le Breton, 1990). Cuando el hombre camina en el mundo, nunca es pura conciencia, su cuerpo está permanentemente en interfaz y uno y otro se confunden sin poder separarse jamás. El cuerpo es "la costumbre primordial, la que condiciona todas las demás y por la cual éstas se comprenden" (Merleau-Ponty, 1945, p. 107). El cuerpo es "proyecto sobre el mundo", el movimiento ya es conocimiento, sentido práctico. La percepción, la intención y la acción se entrelazan en las relaciones corrientes con los otros en una evidencia que no debe hacer olvidar la educación que está en su origen y la familiaridad que las guía. Así, pues, el cuerpo no es una

[1] Hemos denunciado esas ilusiones en relación con la fisiognómica o la morfopsicología (Le Breton, 1992).

materia pasiva, sometida al control de la voluntad, obstáculo a la comunicación, sino que, por sus mecanismos propios, es desde el principio una inteligencia del mundo, una teoría viva aplicada a su medio ambiente social. Este conocimiento sensible inscribe al cuerpo en la continuidad de las intenciones del individuo confrontado con el mundo que lo rodea; orienta en principio sus movimientos o sus acciones sin la necesidad de una larga reflexión previa. De hecho, en la vida cotidiana, los mil movimientos y acciones que salpican el transcurso del día se hacen sin la mediación profunda del *cogito*, se encadenan casi naturalmente en la evidencia de la relación con el mundo. Hay una especie de continuidad entre el cuerpo y el mundo, y la connivencia se prolonga mientras el malentendido o la incomprensión no toman la delantera. Tal es el monismo de la vida cotidiana. En cambio, en un medio insólito o si se sabe observado, si teme cometer una torpeza o no ser comprendido, el sujeto se enfrenta a cierta dualidad. Controla sus gestos con una atención más sostenida. Ocurre lo mismo si se esfuerza por hablar una lengua de la que no domina todos los elementos. Cada frase pronunciada le cuesta un esfuerzo, una reflexión previa. Pero en la vida corriente el hombre emocionado no se interroga sobre su emoción, ésta cobra cuerpo y los otros pueden eventualmente leerla en su actitud; si se le tiende la mano para saludarlo, no se pierde en conjeturas acerca de la actitud a adoptar, a menos que se trate de la de su enemigo íntimo.

Si bien la simbólica corporal esboza un sistema de comunicación, un vínculo entre uno y el mundo y entre uno y uno mismo, se distingue de la lengua en el hecho de que su funcionamiento no exige la doble articulación que caracteriza el lenguaje. La lengua se construye a través del entrelazamiento metódico del sonido y el sentido según reglas estrictas de combinación, tanto en su conformación como en su enunciación. En su trama elemental, los monemas constituyen una unidad de forma y sentido, conmutable con otras. *Recomencemos*, por ejemplo, se descompone en tres monemas: *re-* (en oposición a cero, que daría *comencemos*), *comenc-* (en oposición, por ejemplo, a *qued-*) y *-emos* (en oposición, por ejemplo, a *-zad*, como en *recomenzad*). Así, cada unidad significante mínima puede oponerse metódicamente a otra y erige con ello una comprensión del mensaje para el interlocutor, y una construcción de su pensamiento para el locutor, que encuentra de tal modo los instrumentos aptos para organizar su relación con el mundo. La segunda articulación del lenguaje proviene de la materia sonora de la que surgen los monemas. Los fonemas constituyen las más pequeñas unidades de sonido, también foné-

ticamente susceptibles de oponerse en potencia a otra serie de sonidos que no se pronuncian. Durante una interacción, el sentido se construye en función del contexto, a medida que avanza la frase, a través de las relaciones diferenciales establecidas entre sí por los monemas y los fonemas, según las reglas de la gramática y con una complejidad creciente de la palabra a la frase y de ésta al discurso, pero con los mil matices introducidos por las modulaciones de la voz, las mímicas, las gestualidades, los silencios, etcétera. Los elementos semánticos y fonéticos de distinción hacen del lenguaje un sistema de comunicación específico que, aun cuando a veces no logre expresar la complejidad o la ambivalencia de la relación del hombre con el mundo, no por ello testimonia menos una precisión, una transmisibilidad, una fidelidad al contenido que, en comparación, faltan en la simbólica corporal. La materia semántica del cuerpo no es el sonido; exige el gesto, la mímica, la postura, la mirada, el desplazamiento, la distancia con el otro o el objeto, es decir, manifestaciones teñidas de ambigüedad. La semejanza entre el funcionamiento del lenguaje y el del cuerpo es una falsa perspectiva inducida por el hecho de que tanto uno como el otro son sistemas simbólicos. Pero su naturaleza no es la misma, no significan de la misma manera. El cuerpo no es lenguaje, a menos que se juegue con la confusión corriente entre lenguaje y sistema simbólico. Si el lenguaje es un sistema simbólico, pasa lo mismo con los movimientos del cuerpo. El progreso del individuo a través de las sinuosidades de su existencia y la multitud de sus relaciones con los otros y el medio ambiente se basa tanto en las capacidades significantes del cuerpo como en las del lenguaje.

> La pobreza de lo que se llama lenguaje gestual *stricto sensu* parece provenir de la imposibilidad de sincretismo entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. Como el código de comunicación gestual no permite construir enunciados y el de la praxis gestual no manifiesta al sujeto sino como sujeto del hacer, no es sorprendente que los códigos visuales artificiales, para erigirse en lenguaje, sean construcciones compuestas en que los elementos constitutivos de enunciados se obtienen mediante procedimientos de descripción imitativa. (Greimas, 1968, p. 17.)

Las puestas en juego del cuerpo durante una interacción participan sin embargo de una sistematicidad de los gestos y las mímicas y de una organización precisa del espacio. La ritualidad social de la comunicación es también una ritualidad de los movimientos del rostro (Le Breton, 1992) y del cuerpo. Cada lengua funciona según una gestualidad que le es propia. Además, los

movimientos del cuerpo no difieren únicamente de acuerdo con las condiciones sociales y culturales: están marcados por el estatus asignado a lo masculino y lo femenino según los grupos, a menudo con distinciones relacionadas con la edad. Ray Birdwhistell, sobre todo, mostró la fidelidad de la lengua a las mímicas o los gestos que escanden la interacción y acompañan o matizan las palabras pronunciadas. Observa así que los kutenai, indígenas del sudoeste del Canadá, modifican su gestualidad cuando dejan su idioma tradicional para expresarse en inglés. Cada lengua arrastra en su estela gestualidades y mímicas particulares que la vivifican y la hacen comprensible de entrada para quienes la practican. Al ver unas películas dedicadas a un político, F. La Guardia, ex alcalde de Nueva York que habla corrientemente italiano, yiddish e inglés norteamericano, Birdwhistell muestra que este hombre cambia sus mímicas y gestos según hable uno u otro de esos idiomas. Tras suprimir el sonido de las imágenes y observar únicamente la manera en que La Guardia se vale de su cuerpo, identifica con facilidad la lengua en que se está expresando (Birdwhistell, 1971).[2] Por otra parte, las diferencias en la puesta en juego de esta trama simbólica son las que señalan al extranjero a la atención del grupo, aunque hable corrientemente el idioma. En la amplitud de sus movimientos, su forma, la distancia que lo separa de sus interlocutores cuando habla, el modo en que expresa sus emociones, sus posturas, etcétera, se traslucen de mil maneras los signos de su fidelidad primera a otra simbólica corporal. Esta solidaridad cultural entre lenguaje y usos del cuerpo, ese entrelazamiento a la vez sutil (codificado) y confuso (rico en malentendidos posibles) del habla y el gesto, muestran que el aprendizaje de un idioma no exige únicamente memoria lingüística o capacidad de generar frases, sino al mismo tiempo una puesta en acto de la palabra que requiere ritmo, tonalidad de la voz, movimientos del cuerpo y el rostro, posturas específicas, etcétera. La apropiación de una lengua impone igualmente compenetrarse de las maneras físicas de decirla o escucharla (Hayes, 1964). De lo contrario, una especie de acento corporal señala al extranjero, una gestualidad insólita nacida del desfase entre el cuerpo y la lengua. Pero es sin duda más simple adaptarse a las sutilezas de pronunciación de un idioma extranjero que a las que acompañan los movimientos del cuerpo. Así como existe una lengua materna, existe un cuerpo materno,

[2] Y. Winkin (1981, p. 61 *sq.*) ofrece una presentación notable de las tesis de Birdwhistell. En esa misma obra figura también una traducción de uno de sus artículos: "Un exercice de kinésique et de linguistique: la scène de la cigarette", pp. 159-190.

aquel con que el sujeto está más acostumbrado a vivir su relación física con el mundo.

Con la kinésica,[3] Birdwhistell (1968; 1971) parte de la hipótesis de que los gestos recurrentes y disímiles que acompañan el intercambio oral se distribuyen de manera regular dentro de un sistema de oposiciones en que cada gesto, cada mímica, sólo extraen su significación de su diferencia con respecto a otros que podrían intervenir igualmente en el intercambio. Dentro de una lengua o en el sistema gestual de una misma sociedad todo está íntimamente relacionado. El método de la lingüística estructural, entonces, tiene motivos para analizar los movimientos del cuerpo durante la interacción como otra forma de lenguaje que requiere otro uso conceptual, pero de acuerdo con un modelo común: los movimientos del cuerpo como forma física del habla. Birdwhistell lleva esta hipótesis de trabajo hasta sus últimos reductos.

> Cuando nuestra investigación colectiva abordó el estudio de las escenas de interacción –escribe–, resultó evidente que una serie de movimientos antes asimilados a artefactos del esfuerzo de locución, presentaban características de orden, regularidad y previsibilidad. Fue posible entonces aislar del flujo kinésico en que estaban englobados, movimientos de cabeza verticales y laterales, guiños de ojos, ligeros movimientos del mentón y los labios, variaciones en la posición de los hombros y el tórax, cierta actividad de las manos, los brazos y los dedos y, por último, movimientos verticales de las piernas y los pies. (Birdwhistell, 1968, p. 103.)

De tal modo, cree encontrar en la serie de gestos y mímicas del intercambio un equivalente, en el caso de los movimientos del cuerpo, de la doble articulación del lenguaje articulado. Así como la lingüística estructural distingue los fonemas como clases particulares de sonidos propios de una lengua, unidades formales del lenguaje, Birdwhistell sugiere la existencia de kinemas, unidades formales de la gestualidad del hombre en la interacción. El kinema es un movimiento mínimo suficiente para modificar la forma de conjunto del cuerpo en que se inscribe, pero no portador de significación en sí mismo (inclinación de la cabeza, cierre de un párpado, movimiento vertical de la cabeza, de una ceja, de un

[3] Para extender el debate en torno de la comparación entre cuerpo y lenguaje, *cf.* por ejemplo Efron (1941); Meo Zilio (1961); los artículos de Greimas, Kristeva, Koechlin y Cresswell en *Langages*, n° 10, 1968; Ekman y Friesen (1969); Calame-Griaule (1977); Argyle (1975); Bernard (1976); P. Feyereisen y J.-D. De Lannoy (1985); Cosnier (1982); Picard (1983); Cosnier y Kerbrat-Orecchioni (1987); Koechlin (1991); Piette (1996), etcétera.

brazo, etcétera). Los kinemas exhiben varios rasgos que Birdwhistell (1968, p. 106) denomina "calificadores de movimiento". Describe tres de ellos: las variaciones kinésicas en intensidad traducen el grado de tensión muscular presente en la puesta en juego del kinema (muy tenso, tenso, normal, relajado, muy relajado); en amplitud, relativa a la extensión del movimiento (estrecho, limitado, normal, extenso, amplio); y en rapidez, según la duración de realización (*staccato*, normal, *allegro*). Los kinemas, movimientos ínfimos desprovistos de sentido si se consideran aisladamente, se combinan según el modelo de los morfemas de la lingüística. El kinemorfema forma una unidad significante (un cabeceo, un guiño de ojos, por ejemplo). Los fonemas de una lengua eligen entre los miles de sonidos que podrían requerirse; los kinemas efectúan una selección del mismo orden entre los millares de movimientos posibles del cuerpo y el rostro. En los Estados Unidos, Birdwhistell enumera unos sesenta (Birdwhistell, 1971, p. 259). Fonemas y kinemas son los materiales básicos cuya combinación en morfemas en el caso de la lengua, y en kinemorfemas en el del cuerpo, esboza la progresión del sentido sometido a la apreciación recíproca de los locutores en el contexto del intercambio. Los kinemorfemas se emparientan con las palabras, las construcciones kinemórficas complejas con las proposiciones, las frases o los párrafos. Su formulación física se mezcla íntimamente con el lenguaje.

Birdwhistell estudió durante varios años una secuencia de nueve segundos correspondiente a la videograbación de una psicoterapia familiar conducida por Gregory Bateson. En ella se ve a éste encender el cigarrillo de una joven. Mediante el recurso a la técnica (cortar el sonido, acelerar o lentificar las imágenes, etcétera) y a cuadros, Birdwhistell propone un análisis kinésico digno de un benedictino. Muestra el entrelazamiento de las actitudes de la joven y de Bateson, la sutil coreografía de sus movimientos dentro de un sistema interaccional que integra a sus participantes como elementos interdependientes. Cada acto de uno de ellos se convierte en "el contexto del otro" insertado en un marco ritual. Birdwhistell distingue tres modalidades diferentes de secuencias corporales: los *comportamientos instrumentales*: anudar un cordón, encender un cigarrillo, etcétera; momentos de diversión susceptibles de funcionar como signos en el corazón del intercambio: dan aplomo, son una manera de recuperar el aliento, de distenderse, de hacer más cómoda la relación. Facilitan simultáneamente una breve pausa en la discusión. Los *comportamientos demostrativos* explican con gestos actividades de bricolaje, pesca, episodios deportivos, etcétera. Los *comportamientos interacciona-*

les coinciden con los que Hall estudia en su proxémica: se trata de movimientos de avance, retirada o mantenimiento de la distancia en la relación con el otro, etcétera. Los *marcadores kinésicos* esbozan otra serie de gestos enraizados en las formas sintácticas del lenguaje verbal: "Se producen de ordinario, pero irregularmente, en situaciones de elocución en que aparecen formas pronominales ambiguas; donde el lexema no define claramente el tiempo, la posición, la posesión y la pluralidad; donde algunas proposiciones adverbiales parecen exigir un refuerzo o una modificación" (Birdwhistell, 1981, p. 171). Otros gestos (Birdwhistell entiende por gesto "morfos ligados") proporcionan un ritmo, una puntuación o acentúan el discurso (kinemas de acentuación o de junción). Así, por ejemplo, al final de una frase el locutor marca una breve pausa para retomar el aliento, resituar su discurso, etcétera, y efectúa entonces un movimiento hacia abajo (cabeza, ojos, manos). El paso de una secuencia de habla a otra (*juntura*) no compete sólo a la oralidad, sino también a la gestualidad, y no sólo se escucha, también se ve.

A. Scheflen trabajó unos diez años con una minucia extrema sobre una secuencia de alrededor de treinta minutos en la que una joven esquizofrénica dialoga con su madre bajo la mirada de dos terapeutas. Scheflen describe en detalle el código gestual de los cuatro miembros en interacción, en coincidencia con los análisis de Birdwhistell y como su prolongación. Sugiere distinguir tres niveles kinésicos: el *punto*: la postura mantenida durante la exposición o la escucha de un "punto" particular, es decir, algunos segundos de una interacción oral. Observa la regularidad del retorno de los diferentes puntos puestos en juego, entre tres y cinco minutos según los individuos. La *posición* integra una serie de puntos y designa la postura del individuo durante la escucha de un punto de vista (algunos minutos); la *presentación* traduce el conjunto de la actuación concretada durante la interacción (Winkin, 1981, pp. 80-81), de una duración que va desde algunos minutos hasta varias horas. A la entrada y la salida del punto y la posición, Scheflen discierne el juego de los marcadores kinésicos puestos de manifiesto por Birdwhistell.

En el análisis kinésico, ni las gestualidades ni las mímicas, y tampoco las posturas de desplazamientos, pueden aislarse del sistema global de la comunicación, que también incluye la lengua, los silencios, la tonalidad de la voz, la distancia de interacción, la relación con el espacio y el tiempo, etcétera. No hay significaciones propias de un gesto o un movimiento. No es el individuo quien encarna el principio de análisis, sino la relación con el otro, es

decir, la comunicación como sistema al que cada uno aporta su contribución sin que el comportamiento de uno pueda comprenderse aisladamente. La comunicación es un proceso de canales múltiples del que el lenguaje no es el único privilegio. Si bien el habla es más portadora de la intención del sentido y se beneficia con la atención del actor, los movimientos del cuerpo contribuyen igualmente de manera esencial al intercambio.

Sin duda, pueden señalarse algunas analogías entre esos dos grandes sistemas de signos que son la lengua y la simbólica corporal, pero las diferencias siguen siendo esenciales. Los signos trazados por el cuerpo son más imprecisos, polisémicos y ambiguos que el lenguaje articulado. Como lo indican Feyereisen y De Lannoy, en el nivel de los movimientos corporales de interacción no existen equivalentes exactos del fonema. Este está desprovisto de sentido y sólo tiene existencia por su articulación con otros para constituir un morfema. Pero un gesto mínimo, generador de una diferencia en el sistema gestual global –un encogimiento de hombros o un guiño de ojos, por ejemplo–, dista de ser insignificante en sí mismo, aunque siga siendo equívoco. La doble articulación de un sistema formal y un sistema de sonidos rigurosos en su estructura conjunta no se aplica sin retoques, sin simplificación. Ese es el escollo que Birdwhistell encuentra en su camino. Sus hipótesis chocan con dificultades que en definitiva lo llevan a matizar sus posiciones iniciales, que identificaban en exceso el cuerpo con una lengua, con el riesgo de disolver la dimensión simbólica de los movimientos corporales. Si se borra la especificidad del cuerpo para reducirlo al lenguaje, no queda más que un simulacro de lenguaje, alejado de las sinuosidades de la vida corriente, un magnífico modelo formal pero sin utilidad para penetrar en los arcanos de la existencia. De modo que conviene detenerse en el camino, como Birdwhistell tuvo la prudencia de hacerlo.

> Durante años, esperé que una investigación sistemática mostrara un desarrollo jerárquico estricto en que los kinos se derivaran de las articulaciones y los kinemorfos se construyeran en el seno de una gramática considerada como una frase kinésica. Pese a algunos avances alentadores, me veo obligado a decir que hasta ahora no logré descubrir dicha gramática. Del mismo modo, no conseguí aislar la simple jerarquía que buscaba. (Birdwhistell, 1970, p. 197.)

La semiótica de los movimientos del cuerpo y el rostro, o la de las posturas, no puede ser tributaria de las modalidades de enfoque de la lingüística estructural. El análisis de contexto que

siempre se impone cuando se trata de la simbólica corporal se opone a las tradiciones del análisis lingüístico centrado en un contenido verbal formal que flota más allá de las condiciones concretas del intercambio. Mantenido en ese marco, aquél conduce a un resultado un tanto decepcionante en el detalle, aun cuando se desprendan indicaciones interesantes sobre la forma.

El gesto como marcador cultural

En todo momento, aun solo, cada individuo difunde informaciones susceptibles de recogerse y analizarse. No es posible no comunicarse, es decir, producir signos que tengan sentido para quienes los reciben. Ni siquiera al callarse, desviar la mirada o fingir no haber escuchado una invitación (Le Breton, 1997). El rostro y el cuerpo registran mímicas de irritación, tedio, desdén, ira, gestos de impaciencia, etcétera. Tienen sentido para el interlocutor sensible y atento aunque no se hayan intercambiado palabras. Desde el momento en que un individuo se dirige a otro, maneja una multitud de signos y códigos que forman cuerpo con él: uso correcto de la lengua, recurso a un estilo de lenguaje susceptible de ser comprendido por el interlocutor, atención a lo que puede decirse o a lo que conviene callar, empleo de un discurso congruente con la situación, alternancia de los giros y tiempos del habla, de los usos del silencio, etcétera. Reglas no menos estrictas gobiernan el comportamiento físico de los individuos durante su intercambio verbal: gestos, mímicas, miradas, distancia, etcétera. Otros sistemas simbólicos, paralelos al lenguaje articulado, alimentan la comunicación. Embarcados en una interacción, los locutores se arreglan mutuamente con una trama de reglas. Una gramática de comportamientos indica a los actores la manera en que conviene situarse frente al otro.

Así, es casi inconcebible aislar cada componente del sistema general de la comunicación para hablar de “clave de los gestos” o de “lenguaje del cuerpo”, proponiendo cuadros de equivalencias entre una significación y un gesto, una psicología y una actitud, un carácter y una mímica o una forma particular del rostro. Volvemos a ello más en detalle en un próximo capítulo, en que tomamos el ejemplo de las lágrimas, la sonrisa o el lanzamiento de saliva. Un movimiento de izquierda a derecha de una mano o un fruncimiento

de las cejas, por ejemplo, tienen una significación diferente si el individuo camina tranquilamente con un amigo o si argumenta vigorosamente contra un adversario, si reflexiona o si habla. Traduce entonces su indecisión o su irritación, su meditación u otra cosa. Un cabeceo remite a la aprobación de un enunciado, llama la atención del alocutario, es una invitación a proseguir la conversación, un comentario, una reacción a un anuncio que sorprende ("¡Ah, bueno! ¡Nunca lo habría creído!"). Ningún gesto, postura o mímica remite a una significación simple e inmutable cuya razón de ser posea la historia natural. Además de las variaciones sociales y culturales, las diferencias mismas de estilo de un individuo a otro asumen aquí una importancia decisiva. La significación de un gesto o una postura se deduce del contexto preciso de una interacción. Aun en esas circunstancias, el desciframiento se revela a veces trabajoso, por cuanto una manifestación corporal nunca es transparente (lo mismo, por otra parte, que una palabra, que también puede ser una maniobra, un lapsus, una declaración indiferente o sincera), sino que remite también a la historia del individuo, a sus intenciones en el intercambio, a su relación con el inconsciente. Aquélla indica, tal vez, una dirección; si está en contradicción con una palabra dicha, plantea una presunción, pero raramente más. Vuelve a encontrarse aquí la arbitrariedad del signo que caracteriza al lenguaje en su relación entre un sonido y una significación, en la medida en que el mismo gesto o la misma mímica, más allá de su eventual polisemia, traducen significaciones o, mejor, indicaciones de sentido diferentes según las sociedades humanas. Pero en un mismo grupo, "un código secreto y complicado, no escrito en ninguna parte, no conocido por nadie, entendido por todos", que "no se vincula con lo orgánico" (Sapir, 1967, p. 46), gobierna la comprensión recíproca, el entrelazamiento coherente y familiar de las puestas en juego del cuerpo.

Los movimientos significantes del cuerpo no están, desde luego, enraizados en una materia natural. En su generalidad, dentro de un mismo grupo, son marcadores sociales y señalan una pertenencia cultural o una voluntad de asimilarse. Un signo sólo remite a una significación a través de una arbitrariedad cultural. Así, el mugido de la vaca o los ladridos del perro se traducen de manera diferente de una lengua a la otra. Los sonidos de la lengua, los gestos o las mímicas del cuerpo entablan una relación convencional con las significaciones y no siempre garantizan que no haya malentendidos, aun entre quienes están acostumbrados a ellos. La lengua es una frontera cultural rígida, un sistema de significa-

ción difícilmente manipulable para quien lo ignora. La experiencia muestra que, a veces, el obstáculo que opone se supera en el caso de mensajes simples mediante el recurso a gestos y mímicas. A menudo, los movimientos del cuerpo son comprensibles más allá de las fronteras culturales; gozan de una amplitud de comprensión más grande que las diferentes lenguas orales a través de la proximidad geográfica de esas sociedades, los intercambios culturales, la difusión de una especie de *lingua franca* gestual por intermedio del turismo o los medios de comunicación. Recordemos, al respecto, el alegato (sin duda demasiado simple, pese a todo) que Zorba hace a su compañero en favor de la danza como lenguaje que supera las barreras del idioma:

> ¡Si hubieras podido ver cómo me escuchaba el ruso y cómo entendía todo! Yo le describía bailando mis desdichas, mis viajes, cuántas veces me casé, los oficios que aprendí: cantero, minero, buhonero, alfarero, *comitadji*, intérprete de santuri, mercader de *passa-tempo*, herrero y contrabandista; cómo me metieron en la cárcel, cómo me escapé, cómo llegué a Rusia... Todo, entendía todo, aun tonto como era. Le hablaba con los pies, con las manos, hasta con el pelo y la ropa que llevaba. Y un cortaplumas que me colgaba del cinturón también le hablaba. [4]

Un estudio de David Efron (1972) aparecido en los Estados Unidos en 1941 marcó el enfoque sociológico y antropológico de la gestualidad de interacción. Dicho estudio muestra los límites estrechos de los "diccionarios de gestos" que pretenden hacer caso omiso de las diferencias sociales y culturales naturalizando las expresiones corporales o coagulándolas como destino genético en una perspectiva racista. Frente a las tesis nazis que hacen de la noción de "raza" una máquina de guerra para afirmar la superioridad aria incluso en el ámbito de los gestos (sobriedad, rigor, belleza, etcétera) y estigmatizar a las poblaciones judías y mediterráneas (afectación, infantilismo, gesticulación, etcétera), D. Efron se coloca en el terreno científico y estudia comparativamente en las condiciones reales, y no tras la puerta cerrada de un laboratorio, las gestualidades vigentes entre los inmigrantes judíos originarios de Europa del este e inmigrantes procedentes del sur de Italia. El señalamiento de las diferencias culturales en las puestas en juego del cuerpo se establece según tres coordenadas: la dimensión espaciotemporal (amplitud de los gestos, forma,

[4] Nikos Kazantzakis, *Alexis Zorba*, París, Livre de poche, p. 107 [traducción castellana: *Alexis Zorba el griego*, 3ª edición, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1977].

plano de su realización, miembros interesados, ritmo), la dimensión interactiva (tipo de relación con el interlocutor, el espacio o los objetos del marco) y la dimensión lingüística (gestos cuya significación es independiente de las palabras pronunciadas o que, al contrario, las despliega). La metodología implica simultáneamente la observación directa de los actores, el recurso a numerosos croquis tomados del natural, un estudio detallado de muchos gestos, su frecuencia, etcétera. D. Efron utiliza también una cámara que permite luego que observadores ajenos a su trabajo analicen las tomas realizadas.

La investigación se refiere a una población bastante considerable de judíos "tradicionales" (ochocientos cincuenta sujetos) e italianos "tradicionales" (setecientos sujetos). Poco le cuesta a D. Efron mostrar las diferencias culturales que delimitan las gestualidades de esas dos poblaciones salidas de una primera generación de la inmigración. Los "judíos tradicionales" atestiguan en promedio gestos de una amplitud inferior a los de los "italianos tradicionales"; su ritmo es más irregular y su forma más diversificada. Se realizan según un plano vertical y frontal, mientras que los italianos se atienen más bien al plano lateral. Su distancia de interacción es relativamente corta e impone numerosos contactos físicos. Los italianos están levemente más separados y usan el espacio circundante. Los gestos de los inmigrantes judíos acompañan el progreso de sus pensamientos, en tanto los italianos se dedican más a describir datos de lo real y a trazarlos metafóricamente en el espacio. Efron observa a continuación con la misma metodología una población "norteamericanizada" de inmigrantes de origen judío (seiscientos sujetos) e italiano (cuatrocientos sujetos) de segunda generación. Las gestualidades propias de los judíos "tradicionales" y de los judíos "norteamericanizados" difieren entre sí; lo propio sucede con las de los italianos de las mismas categorías. A la inversa, las gestualidades de las dos poblaciones "asimiladas" de segunda generación, judía e italiana, tienden fuertemente a parecerse y emparentarse con las de los estadounidenses. Las condiciones de socialización modifican en profundidad, en el transcurso de una generación, las culturas gestuales originarias de esos grupos sociales. Las generaciones nacidas y educadas en los Estados Unidos experimentan un sincretismo de su expresión corporal y se aproximan a la de sus homólogos norteamericanos, a la vez que conservan aún ciertos rasgos tradicionales. Así, durante la interacción aparecen gestos híbridos. Los movimientos del cuerpo no están enraizados en una biología ineluctable, la educación los modela y les da forma, la socialización

los transforma. Los análisis de D. Efron muestran la ficción de la noción de raza utilizada por los nazis, cuyo carácter metafísico y arbitrario apenas tiene dificultades para denunciar. En contra de las tesis genéticas o raciales, la gestualidad humana es un hecho de sociedad y cultura ligado a la educación, y no una naturaleza congénita o biológica destinada a imponerse a los actores. Los racistas quieren hacer de los comportamientos del hombre un mero producto de sus genes, cuando la sociología demuestra sin lugar a dudas que el hombre es socialmente creador de los movimientos de su cuerpo. El trabajo de D. Efron sigue siendo de actualidad en nuestras sociedades, donde el imaginario de la herencia o la raza dista de haber desaparecido y encuentra aún hoy disfraces menos burdos para intentar ganar reconocimiento.

Los gestos son sensibles a la aculturación y tienden a adaptarse a los de la sociedad anfitriona desde la primera generación socializada en el nuevo medio cultural. Es cierto, los gestos más marcados culturalmente permanecen por un tiempo. En una misma trama social, atravesada por la historia, ciertos gestos tienen un arraigo ya antiguo. Los reconocemos en los cuadros,[5] en las descripciones de las novelas o los relatos de viajes. Una experiencia italiana comunicada por Koechlin (1991, pp. 204-206) brinda una demostración significativa de ello. El antropólogo D. Carpitella, con la ayuda de un actor, presenta a unos escolares napolitanos un espectáculo referido a Polichinela, apoyándose en una treintena de gestos extraídos de los doscientos cincuenta descriptos en 1832 por el canónigo Di Jorio en Nápoles. Un siglo y medio más tarde, los escolares los reconocen sin esfuerzo. El lector francés puede reconocer algunos sin dificultades, como el del índice puesto sobre la boca para indicar silencio, el pito catalán o el índice apuntado al ojo para traducir la desconfianza.

Sin embargo, los gestos no son inmutables: Efron lo ilustra sabrosamente al citar a un puñado de observadores de la vida pública en Inglaterra que subrayan curiosamente la tendencia de los ingleses del siglo XVIII a gesticular al hablar. Un siglo después, se introduce el estereotipo del inglés flemático y los tratados victorianos de buenos modales lo oponen a "los extranjeros que hablan con las manos y los brazos como auxiliares de la voz [...]. Cosa que nosotros, calmos ingleses, consideramos como vulgar" (citado en Efron, 1972, p. 44). En Francia, en el siglo XVI, H. Estienne podía escribir que "los franceses no hacen gestos por naturaleza y no les gustan las gesticulaciones". Pero al mismo

[5] *Cf.* los análisis de Françoise Loux sobre las telas de Millet (Loux, 1979).

tiempo denuncia con vigor la influencia florentina que, por una ambición de excelencia, incita a los cortesanos franceses a "italianizar" sus gestos y por lo tanto, según Estienne, a gesticular fuera de lugar.

¿Clasificar los gestos?

La serie de los movimientos corporales ha sido objeto de numerosas tentativas de clasificación, en especial con respecto a la significación que asumen dentro de la interacción.

• D. Efron (1941) denomina *emblemáticos* los gestos o mímicas que, en otras circunstancias, podrían traducirse como mensaje verbal. Son unívocos en su significación y se emparientan con la precisión de un mensaje oral. El índice sobre la boca para significar silencio; la mano, con la palma hacia el suelo y la realización de ligeros movimientos de abajo hacia arriba para indicar que hay que desacelerar o tranquilizar las cosas; la mano alzada, con la palma hacia afuera para marcar la detención, son ejemplos de esta categoría para nuestras sociedades occidentales. Existe incluso un repertorio más trivial de gestos que dispensan de un enunciado oral a la vez que tienen una significación precisa: pasarse el índice extendido bajo la nariz –"pasó frente a mis narices"–, trazar una raya a la altura del estómago con la palma vuelta hacia arriba para decir que hay que "ajustarse el cinturón", aplicar un movimiento giratorio al índice apoyado sobre la sien: "¡Está chiflado!" El índice extendido y agitado a la altura de los ojos o el puño blandido a la altura de la cara atestiguan en Francia una amenaza todavía matizada en el caso del primer gesto y ya pronunciada en el del segundo. Así, cada sociedad impone un repertorio propio de gestos que no siempre se comprenden más allá de su esfera de influencia. De tal modo, en Madagascar, para señalar a un interlocutor, sin que otra persona se entere, que esta última es víctima de un acto de hechicería, uno se frota rápidamente la palma con el índice de la otra mano. Con ello, la información se transmite discretamente sin recurrir al lenguaje (Koechlin, 1991, p. 233). En Italia, el gesto de tocarse la oreja puede hacer referencia a un hombre percibido como afeminado u homosexual. Muy específico, deja un margen de maniobra: la oreja puede rozarse, tirarse, sacudirse, recibir un golpecito, etcétera. Según D. Morris, hay que relacionar su origen

con los aros de las mujeres. El gesto evoca así alusivamente un rasgo femenino. La arbitrariedad del signo lleva a un mismo gesto a cambiar radicalmente de significación en otro contexto cultural. Así, tocarse la oreja significa "en la Argentina lisonjero, adulador [...]; en Uruguay, cumplir años; en Paraguay, estar en la cárcel; en América central indica la presencia de la policía; en Venezuela y otros lugares, la amenaza de dar un tirón de orejas a los niños; en Brasil, algo bello, bien hecho, muy logrado" (Meo Zilio, 1991, p. 52). Entre los bambara, el nacimiento de gemelos se anuncia "mostrando levantados el índice derecho y el izquierdo, sin decir una palabra", para no molestar a los recién nacidos.[6] El pulgar alzado sobre el puño cerrado, acompañado por un ligero movimiento del brazo (el *thumbs up* de los ingleses) es un gesto de aprobación procedente de los Estados Unidos y popularizado durante la Segunda Guerra Mundial por los soldados de esa nacionalidad. En su origen, compete a un código propio de los pilotos de aviación y significa que las condiciones son las adecuadas, el motor funciona bien, etcétera. Lo encontramos en Brasil para señalar que todo va bien. En Francia se realiza para marcar la admiración frente a alguien: "¡Es un campeón!", y lo acompañan un cabeceo y una especie de mohín de los labios. Si un norteamericano quiere decir que todo anda bien, levanta la mano y forma un círculo juntando el índice y el pulgar. Pero en Japón ese gesto designa el dinero y en Francia significa "cero". En Malta, hace referencia a un homosexual, y en Cerdeña o Grecia es una pulla obscena dirigida a un hombre o una mujer (Morris, 1978). En los países en que era desconocido, como Gran Bretaña, hizo su entrada sin perjuicios y se mezcló con otros que significan lo mismo. En Francia, donde compite con el signo de "cero", los dos gestos coexisten con significaciones diferentes según los contextos. A. Carénini señala que en Japón ese gesto también significa el patrón e incluso el varón. Morderse el pulgar fue en la Edad Media un signo de cólera y desafío, una provocación al duelo. La "V" de la victoria de Churchill, con los dedos índice y mayor levantados y separados y los otros doblados, en un principio estrechamente ligada a un contexto social, alcanzó en la actualidad una dimensión casi universal. Pero en Gran Bretaña también tiene una connotación obscena. Entonces, y a fin de evitar cualquier confusión, la "V", en lugar de hacerse con la palma hacia el destinatario, se hace con el dorso de la mano vuelta hacia él. Se encuentra el mismo procedimiento en el Líbano, Siria y Arabia Saudita (Carénini, 1990). Comportamientos socia-

[6] G. Dieterlen, *Essai sur la religion Bambara*, París, PUF, 1951.

les por excelencia, fuertemente connotados en el plano cultural, estos gestos superan la distancia o el ruido que hacen inoperante la voz o alimentan una discreción dictada por las circunstancias. Así, convendría hacer un inventario de millares de figuras, e identificar las zonas culturales en que se emplean y entienden. Un mismo movimiento del cuerpo traduce a veces significaciones culturalmente divergentes; a la inversa, diferentes movimientos pueden remitir a mensajes similares. El gesto de ofensa de una sociedad es a veces el de aprobación o complicidad de otra, debido a la arbitrariedad de los signos y el registro limitado de los movimientos gestuales.[7] J. Cosnier habla a su respecto de "gestos cuasi lingüísticos" (1987).

El emblema es un equivalente gestual y postural del lenguaje en relación con cierto número de significaciones. Está estrechamente asociado a un uso cultural propio de un grupo. El sí o el no implican movimientos de la cabeza y el cuerpo propicios para inducir el malentendido en quien ignora el carácter arbitrario del signo. En la India, por ejemplo, el asentimiento se traduce en un leve movimiento circular de la cabeza que un europeo decodificaría fácilmente como una negación. Entre los ainus del Japón, la mano derecha que va hacia la izquierda enuncia la negación; la afirmación se traduce llevando ambas manos hacia el pecho y extendiéndolas a continuación con las palmas levantadas (La Barre, 1978, p. 52). Los indios ayores expresan la negación alzando los labios y frunciendo la nariz (Eibl-Eibesfeldt, 1984, p. 556); los maoríes o los dayaks de Borneo lo hacen echando la cabeza hacia atrás. Los ovimbundus agitan la mano, con el índice extendido delante de la cara como signo de afirmación (La Barre, 1964, p. 198). Jakobson evoca las dificultades de los soldados rusos emplazados en Bulgaria durante la guerra contra Turquía en 1877-1878. Las maneras mímicas búlgaras de asentir o decir no eran exactamente opuestas a las suyas y provocaban numerosos malentendidos, reforzados por el hecho de que, como terminaban por conocer esta particularidad, los búlgaros o los rusos que querían evitar la incomprensión se enredaban aun más al adoptar el código mímico del otro, lo que generaba una nueva serie de equívocos (Jakobson, 1973, p. 114). En realidad, si bien el "sí" mímico búlgaro parecía cercano al "no" mímico ruso, Jakobson observa no obstante que el cabeceo afirmativo de los rusos se ejecuta una sola vez y se limita a bajar la cabeza y luego llevarla a la posición inicial. La negación búlgara consiste

[7] A. Carénini (1990) presenta un rico inventario y un análisis circunstanciado de su simbólica.

en echarla hacia atrás y volverla a continuación a la posición original. En Europa, existe en Grecia y ciertas regiones italianas una tercera variedad mímica, en la que se inclina la cabeza hacia adelante para afirmar, y hacia atrás para indicar la negación.

• Otra categoría es la de los gestos *descriptivos* que acompañan un discurso, rematan su sentido sin agregarle complementos, comentan la palabra, remedan una acción. Se trata de los *illustrators* de Ekman y Friesen (1969): el pescador que evoca su captura o relata los momentos previos a su golpe de suerte y traza en el espacio, paralelamente a sus palabras, los diferentes episodios de su proeza, indicando con un movimiento de las manos el tamaño del pez, su vitalidad, etcétera. Se habla del carácter rígido de una persona y la mano dibuja en el aire un gesto cortante; al subrayar un carácter tortuoso, un mohín del rostro acompaña un movimiento oscilante de la mano, etcétera. Para decir que tal persona ha sido ejecutada, el borde de la mano hace un movimiento rápido hacia el cuello. Otros ejemplos: el mecánico que explica a un profano el funcionamiento de un motor o el cliente que informa al instalador la disposición de los objetos. Comentario gestual y mímica del habla, amplifican, ilustran o matizan las palabras, describen el progreso del pensamiento. Se incluyen en esta categoría los gestos del conteo, que a menudo acompañan la palabra que enuncia las cifras. La mano es el instrumento de la numeración. Se empieza por el pulgar o el meñique. Algunos abren los dedos, otros los mantienen cerrados o doblan o despliegan el dedo que acaban de utilizar. Muchas sociedades se valen de este medio manual para realizar un cálculo. La numeración decimal es la resultante de la costumbre de contar con los diez dedos (Vendryes, 1950, p. 26). Los gestos gráficos romanos son las transcripciones de diversas posturas de los dedos de la mano (Carénini, 1990, p. 119). Pertenecen a los gestos ilustrativos las mímicas que dan una información mediante el recurso a un signo esquemático que reproduce alusivamente una acción o un objeto. Por ejemplo, pedir algo para tomar llevándose un vaso imaginario a la boca, mostrar dos dedos separados y soplar para solicitar un cigarrillo, mendigar comida remedando la acción de metérsela en la boca, etcétera. Una manera de compensar la dificultad de comunicarse con alguien que no entiende o ignora el idioma o está demasiado lejos. Gestos elementales, comprensibles a menudo de manera intercultural y que pueden dar la ilusión de que el lenguaje del cuerpo es simple y universal. Pero también en este caso existen variaciones. Así, para designar un caballo, los amerindios encabalgan los dedos de

una mano sobre dos dedos de la otra, un monje cisterciense baja la cabeza mientras tira de una crin imaginaria sobre la frente, un europeo remeda el hecho de tener las riendas entre las manos, etcétera (Morris, 1978, pp. 29-30).

• Decenas de movimientos de las manos, los brazos y los hombros, de mímicas y de posturas acompañan el discurso; estos gestos *rítmicos* escanden el enunciado con su cadencia sin agregar nada al sentido, pero alimentan la presencia en el mundo, dan vida a la palabra, brindan compostura al locutor.

• Los gestos *deícticos* designan a una persona ("¡El tipo ése de ahí!"), un objeto, un nivel ("¡Un poco más abajo!") o una dirección. El campesino que habla de sus tierras traza un semicírculo con las dos palmas abiertas: "Todo eso es mío"; el dedo extendido que marca un leve movimiento de la cabeza para indicar un destino o un lugar, etcétera. El transeúnte a quien se pregunta el camino hacia la estación ("Tome la primera a la izquierda..."). O bien para señalar un espacio mítico (el cielo: el dedo apuntado hacia lo alto; el infierno: el índice extendido hacia el suelo) o indeciso ("Se fue", con la mano que se eleva en un gesto amplio y vago). Se utiliza también un movimiento de la cabeza, del codo o de los ojos. Estos gestos en apariencia completamente funcionales no por ello dejan de ser a menudo íntimamente culturales. Al iniciar una investigación etnológica en una aldea kiowa, La Barre busca un lugar que no encuentra. Le pregunta a una anciana que manifiestamente lo escucha y lo entiende, pero parece seguir imperturbablemente con su trabajo sin preocuparse por él. Asombrado, La Barre cree que hay un malentendido y vuelve a hacer la pregunta. Irritada, la mujer por fin se vuelve hacia él. En el mismo instante el etnólogo comprende que ella le mostró varias veces el camino a la manera kiowa, con un imperceptible movimiento de los labios (La Barre, 1978, p. 53). En Melanesia, y en especial en las islas Salomón, el uso de un movimiento del labio inferior para indicar una dirección es un hecho trivial (Firth), advertido en su tiempo por M. Leenhardt, que estudió la variedad de direcciones y distancias susceptibles de traducirse con los labios. Lo mismo ocurre en el Africa subsahariana o en América Central, entre los kuna, por ejemplo, en quienes Sherzer (1973) describe toda una serie de empleos corrientes del *lip pointing*. Los indios navajos sólo utilizan el labio si la persona está cerca; si está a mayor distancia, se recurre más bien al índice (Carénini, 1990, p. 112). Sin embargo, a veces es indecoroso señalar con el dedo a una persona o una cosa; en algunas socieda-

des ese gesto atrae la desdicha sobre la persona señalada o incluso es muestra de desprecio hacia ella, como en Turquía, ya que la asimila a una cosa. Con frecuencia, los niños franceses escuchan esta advertencia: "¡No se señala a las personas con el dedo!"

• Los gestos *simbólicos* superan el marco estricto de la interacción, aunque a veces se mezclan con ella, y remiten a otro orden de significación, enraizado en una ritualidad especialmente religiosa. Un gesto de bendición, de oración, una señal de la cruz propiciatoria, un gesto de conjuro del mal de ojo, "tocar madera", "cruzar los dedos", hacer un juramento. Sellar un trato batiendo palmas con un movimiento amplio del brazo o incluso golpeando con la mano derecha la del interlocutor y presentando a continuación la propia para un gesto recíproco.

• Los gestos *expresivos* traducen la afectividad del sujeto mientras escucha o habla y constituyen una categoría fundamental, pero nos referiremos a ellos en profundidad en los capítulos 4 y 5.

• Los gestos de *regulación* dibujan la dimensión fática [*phatique*] de la interacción, contribuyen a mantener el contacto entre los interlocutores, fortalecen su asiduidad en el intercambio, transmiten los signos de un conocimiento mutuo: tocar ligeramente el brazo del interlocutor, darle un golpecito en la mano, darse el brazo, apoyar la mano sobre el hombro, llevarse de la cintura, signos de aprobación, abrazos o apretones de los simpatizantes en un espectáculo deportivo, golpes en las costillas, etcétera. El hecho de compartir culturalmente un mismo orden expresivo pone los rostros y los cuerpos en espejo y señala con una relativa claridad (con las posibilidades del ardid o la interpretación abusiva) la resonancia mutua de las palabras o de la interacción en general. Cada movimiento del rostro o del cuerpo, cada cambio de postura, son un comentario sobre el desarrollo del intercambio y el grado de participación de los actores. A través de signos casi imperceptibles (porque pese a todo se controlan con el deseo de no ofenderlo y actuar con discreción), advertimos en el comportamiento del otro el tedio, la impaciencia, la voluntad de terminar, el desconcierto, con el efecto de contagio relativo de los afectos que a veces hace imprevisible el desenvolvimiento de una interacción.

Los gestos de desprecio o insulto abundan y su enumeración desborda ampliamente el marco de esta obra. Algunos conocen una gran difusión cultural, otros siguen siendo propios de una sociedad. Por ejemplo, el gesto de "hacer los cuernos" de los países

latinos, con el dedo mayor extendido. En Grecia, un gesto específico de insulto es la *mutza*, que consiste en lanzar la mano abierta hacia la cara de la persona en cuestión; incluso existe una sucesión de variantes proporcionales a la gravedad del ataque simbólico. Dos dedos cuando el ofensor tiene todavía una actitud moderada, la mano con la palma abierta cuando su ira es intensa y las dos manos cuando está fuera de sí. En Francia, ese gesto significa más bien: "¡Deténte! ¡No te acerques más!" En el Líbano neutraliza el mal de ojo. El hecho de sacar la lengua es para los niños un signo de burla o reprobación. La "higa" es un gesto muy difundido, consistente en pasar la primera falange del pulgar entre el índice y el mayor con el puño cerrado. Pero a veces su significación difiere. Como signo injurioso lo encontramos entre las ofensas dirigidas a Jesús en los cuadros que representan el camino de la cruz o la crucifixión. Dante y Rabelais lo mencionan como un gesto de desprecio. Pero ese mismo signo, paradójicamente, protege contra las influencias nefastas provenientes de los hechiceros y hasta del diablo. Conjura el mal de ojo.[8] Según Carénini, con el paso del tiempo el gesto pierde su fuerza a la vez propiciatoria y despreciativa para convertirse en un gesto obsceno que simboliza la unión sexual: el pulgar significa el sexo femenino o bien el sexo masculino erecto, según las sociedades. Para los amerindios, mostrar la mano de esa forma es un signo de desafío. En un grupo bantú, esta postura de la mano es una condena simbólica a muerte para su receptor, sobre todo si el gesto emana de un moribundo. Lo reencontramos, pero sin connotaciones insultantes o mortíferas, en el juego de la "nariz cortada" de los niños. El pito catalán es otra figura gestual muy difundida. Carénini señala su aparición en Francia en el siglo XVI, antes de expandirse por toda Europa, y más allá con la colonización. Rabelais lo evoca durante el suculento debate en lenguaje gestual entre Panurgo y Thaumasta. Está representado en un grabado de Brueghel el Viejo titulado *La fiesta de los locos*. Ese gesto de burla es utilizado con frecuencia por los niños. En 1956, el inglés Taylor le consagró un estudio y le encontró 17 denominaciones diferentes en Inglaterra, entre ellas la que le da título a su artículo: "The Shanghai gesture".

Según cuál sea la naturaleza de la relación entre los interlocutores, los gestos de regulación penetran o no en la intimidad o mantienen la distancia. Algunos rasgos apenas perceptibles ejer-

[8] De la misma manera, el "corte de manga" y los "cuernos" no son únicamente signos de provocación y desprecio, sino que en otras circunstancias se transforman en gestos de conjuro del mal de ojo.

cen una influencia sensible sobre la relación. Así, Frey observa la potencia expresiva de la flexión lateral de la cabeza cuando se dirige al otro. Las representaciones pictóricas del poder o de la autoridad se apoyan en personajes cuyo cuerpo está marcado por una rectitud justamente simbolizada por una cabeza bien erguida. A la inversa, las *Vírgenes con el niño* acentúan la flexión lateral de la cabeza, no sólo en el caso de María vuelta hacia Jesús, sino también en el de los personajes que los rodean. Mediante un montaje fotográfico, Frey y su equipo presentaron a la evaluación de una veintena de estudiantes 28 pinturas y fotografías en las que hacían variar únicamente la flexión lateral de la cabeza. El impacto de ésta es decisivo para la percepción de la figura. "Los mismos personajes antes percibidos como orgullosos, distantes, seguros de sí mismos, arrogantes, impiadosos, austeros, falsos, etcétera, se convierten a los ojos de los observadores en humildes, benévolos, tristes, dulces, solícitos, soñadores, receptivos, afectuosos, etcétera, una vez que se inclina ligeramente la posición de la cabeza" (Frey, 1984, p. 195). La inclinación de la cabeza hacia el interlocutor sugiere el abandono, la ternura, la benevolencia, la humildad, la honestidad, etcétera. La verticalidad convoca imágenes de reserva, altura, arrogancia, enemistad, poderío, concentración en sí mismo, etcétera.

Uno de los interlocutores puede producir signos de tedio, impaciencia, desinterés, fastidio, que traducen la manera en que reacciona a la interacción o a las palabras que se le dirigen. Los gestos de regulación señalan igualmente el inicio, los diversos episodios y el final de la toma de la palabra y marcan de tal modo el momento en que el alocutario puede aprovechar su turno, alientan a proseguir una conversación o a reaccionar, etcétera. Sostienen el ajuste mutuo de los actores presentes. Se cuentan entre ellos, igualmente, los *back channel behaviors* (Duncan y Fiske, 1977), los cabeceos, las sonrisas, las miradas, las mímicas que expresan la recepción del alocutario. Muchos de esos gestos se realizan en espejo, provocan como eco una réplica del interlocutor: una sonrisa llama a otra, o bien a un movimiento complementario: una caricia llama al abandono, una amenaza a la sumisión o el enfrentamiento, etcétera. Estos comportamientos traducen la naturaleza de la relación entre los individuos en interacción e indican un grado de familiaridad o connivencia. Se asocian a la función fática del lenguaje (Jakobson, 1964).

• Otros movimientos se centran en la situación: son los gestos de *acomodamiento* que procuran suscitar una mayor comodidad,

escuchar mejor, ver mejor, sentarse sin molestias, cambiar de posición o de postura, etcétera. Algunos se centran en uno mismo, como golpetearse la mejilla, mover las piernas, tamborilear con los dedos, pasarse la mano por la barba, morderse las uñas, pasarse la mano por el pelo sin necesidad, quitar motas de polvo imaginarias de la ropa, etcétera. Otros se refieren a un objeto que el individuo manipula mientras habla o escucha. Sacar un cigarrillo y moverlo de uno a otro lado, tomar de vez en cuando un sorbo de una taza de café, abrir y cerrar el cierre de un bolso o la correa de un reloj, llevarse a la boca la patilla de los anteojos, etcétera, se incluyen también en el mismo proceso de apuntalamiento del sujeto en la situación. Son asimismo oportunidades de descargar tensiones, cambiar el turno de la palabra o de tema de discusión, etcétera. Estos gestos repetitivos se producen a veces en situaciones indecisas o estresantes. Su cuerpo es un estorbo para el individuo, y su malestar se traduce en esos gestos parásitos que cesan una vez que recupera la calma. Cierra los ojos o los oculta a veces detrás de la pantalla de sus manos, utilizando un "paracompromisos" (Goffman) provisorio, como para retirarse por un instante del intercambio, recobrar el aliento, disimular una turbación, un rubor súbito, una emoción inesperada. Una manera de recuperar la compostura y procurar controlar la afectividad.

• La *metaseñal* (Morris, 1978, p. 272) es un gesto que se aparta de los otros para dar la significación real de una conducta; cuando, por ejemplo, un individuo insulta a otro en un lugar público y mira con intensidad a su víctima, para señalar así a los demás transeúntes que no son ellos los aludidos. Los niños que juegan a pelearse se infligen golpes imaginarios alimentados con muecas de odio, regularmente interrumpidas por carcajadas que indican el marco del intercambio. Hay una metacomunicación sobre el mensaje que orienta su recepción. La aparente agresividad se revela enfrentamiento lúdico, o a la inversa, la broma disimula la ira real.

La interacción solicita la intervención de múltiples canales que cada actor pone en juego según sus particularidades personales, su estilo, la naturaleza de sus vínculos con sus interlocutores, etcétera. El movimiento del cuerpo metaforiza el habla, le da un relieve que la hace más viva y comprensible y elimina sus ambigüedades. Le agrega precisión y, sobre todo, autoriza al locutor a habitar físicamente unas palabras y a hacerlas más claras para quienes lo escuchan. De allí el tedio o la dificultad sentidos a veces para engancharse con el discurso de un conferenciante que lee su

texto, casi inmóvil y alzando apenas los ojos para buscar la aprobación de su audiencia. El habla transmite sus signos de inteligencia por gestos y miradas que facilitan su recepción. Diferentes gestos, posturas o movimientos se entrelazan en el transcurso de la interacción, y es abstracto, pero cómodo, distinguirlos como hemos intentado hacerlo, no sin conciencia de la imperfección de la intención. Una misma expresión corresponde a veces a registros simultáneos. Un cabeceo es a la vez una aprobación y un signo fático de acuerdo con el locutor; ejerce una función reguladora en cuanto significa que el locutor puede conservar la palabra, etcétera. El "espíritu de geometría" al que le gustaría llegar a una bella clarificación formal de los gestos choca con el "espíritu de fineza" exigido en la interacción real por la captación de la significación en claroscuro de los movimientos del cuerpo. Fugaces, polisémicos, ambiguos, los gestos y las mímicas no se dejan aprehender con facilidad en la transparencia de las categorías. Cuando el investigador examina la clasificación que acaba de establecer, descubre con amargura que mucha transparencia engendra una nueva opacidad. Además, el hecho de ser un hombre o una mujer induce una diferencia de régimen de gestos o comportamientos. La ritualización de lo femenino y lo masculino imprime a la presencia un estilo propio, redoblado también por las diferencias de condiciones sociales e incluso de generaciones, que inducen a su vez declinaciones particulares. La descripción meticulosa de los gestos, la ambición de clasificarlos en rúbricas distintivas, choca con su fugacidad y complejidad, porque en una acción dada ponen en juego no sólo una mirada, una mímica, sino también desplazamientos de las manos, del busto, una tonalidad de presencia, con temporalidades y ritmos diferentes.

En 1936, G. Bateson señalaba un dilema de apariencia anodina pero cuya resolución no siempre está a la orden del día pese a numerosas tentativas de responder a él. Escribía lo siguiente: "Mientras no tengamos técnicas adecuadas de descripción y análisis de las posturas humanas, los gestos, la entonación, la risa, etcétera, deberemos contentarnos con croquis impresionistas de la 'tonalidad' de los comportamientos" (Bateson, 1986, p. 318). No existe consenso sobre la categorización de la gestualidad humana, sino un cuestionamiento ininterrumpido, una obra siempre recomenzada pese a ciertas convergencias. Esa fluctuación lleva a cada investigador a dejar de lado las clasificaciones precedentes para proponer las suyas, en una obsolescencia teórica que ilustra las dificultades. El dilema, paradójico, consiste en hacer del gesto, por esencia ajeno a la palabra, un hecho descriptible por el

lenguaje, es decir, transferido de un registro a otro donde pierde su especificidad de no ser, justamente, una materia de lenguaje. Los escollos de una transposición de la gestualidad al ámbito de lo escrito obedecen precisamente a la ausencia de un código tan riguroso para los movimientos del cuerpo como el del alfabeto para el lenguaje. “Cualquier investigador que quiera estudiar el comportamiento no verbal –escribe Frey (1984, p. 146)– se encuentra más o menos en la situación de un analfabeto que se ponga a analizar el comportamiento verbal. Así como este último escucha perfectamente lo que dicen sus interlocutores, el investigador ve los movimientos de sus sujetos. Pero ambos carecen de los instrumentos adecuados para protocolizar lo que escuchan y lo que ven.” No hay ninguna fonología visual disponible para abordar la clasificación de las innumerables unidades gestuales. Estas “son aptas para significar y no para comunicar”, escribe tal vez con un poco de severidad Greimas (1968, p. 28). Este recuerda la apuesta de una notación simbólica que no sólo allane el camino a una semiótica del mundo natural sino que, más ampliamente, dé un enorme aval a la empresa semiótica en su conjunto. Medios modernos de registración como la fotografía, el cine y el video reemplazaron al croquis o el dibujo e incluso a la pintura, pero dejaron indemne la amplitud del desafío. Las descripciones muy finas de las ritualidades gestuales obtenidas gracias al video se revelan extremadamente valiosas para clasificar la multitud de datos, pero conducen a hacer de la menor escena una enumeración infinita de rasgos con el empleo de un material de análisis a veces de una gran complejidad.

Ekman y Friesen (1984) brindan una descripción anátomofisiológica de la gestualidad, apoyándose en la puesta de relieve de los movimientos musculares a fin de evitar proyectar así una significación *a priori* sobre el comportamiento, como cuando Birdwhistell, por ejemplo, habla de una sonrisa “a medias en serio y a medias en broma”. El mismo autor, como ya lo vimos, se basa en los movimientos significantes del proceso de comunicación entre los actores. Frey pretende “deletrear un movimiento en secuencias de posiciones en el tiempo” (Frey, 1984, p. 148). Distingue ocho partes del cuerpo: cabeza, busto, hombros, brazos, manos, piernas, pies, y aísla igualmente los lados izquierdo y derecho y la dimensión implicada (en el caso de la cabeza, por ejemplo, sagital, en rotación y lateral), así como el tipo de posición (para la rotación de la cabeza, por ejemplo, cinco unidades ordinales). La observación de una muchedumbre de datos conduce a diagramas abstrusos a los que, entretanto, se les escapó por

completo el movimiento de significaciones de los gestos, y sobre todo su interrelación con el conjunto del contexto del intercambio. La disolución del sentido llega al colmo y lleva a la abstracción o exige del lector una paciencia de benedictino para descifrar cada término. Ekman y Friesen describen así la sonrisa: "comisuras de la boca que se alzan en dirección oblicua, lo que alza el triángulo suborbital" (1984, p. 108). Birdwhistell oscila, según sus trabajos, entre un estilo narrativo y el uso de los signos kinésicos que demandan igualmente una sólida paciencia del investigador. Otros, como Kendon, describen meticulosamente cada fragmento gestual, pero con una impensable exhaustividad, y plantean también el problema de la legibilidad del texto en función del sistema descriptivo elegido. En Francia, en la década de 1980, un puñado de investigadores, reunidos en torno de la revista *Geste et Image*, propusieron soluciones particulares a la observación de los gestos. Labor apasionante de redescubrimiento de trabajos fundacionales en la materia o de nuevas sugerencias alrededor de su animador, B. Koechlin.[9] La obra de M. Mead y G. Bateson, *Balinese Character* (1942), sigue siendo un modelo de la restitución fiel de los gestos de una comunidad social. Resultado de una investigación iniciada en Bali en junio de 1936 y terminada en 1938, esta obra aparecida en Nueva York en 1942 mezcla un análisis etnográfico del pueblo balinés con 759 clisés seleccionados entre los 25 mil tomados del natural por Bateson, que captan a los hombres y mujeres en los movimientos y las interacciones que escanden la vida cotidiana, y sobre todo la educación de los hijos, sus juegos, etcétera. Mead y Bateson conocían los riesgos de proyecciones culturales inherentes al uso de nociones tomadas de la cultura norteamericana, cuyos valores y modos de vida son muy ajenos al *ethos* observado en la aldea de Bajoeng Gede, lugar de su estudio.

> En esta monografía –escriben– tratamos de utilizar un nuevo método de presentación de las relaciones entre diferentes tipos de conductas culturalmente estandarizadas, colocando una junto a otra una serie de fotografías mutuamente significativas. Algunos elementos de conducta salidos de contextos y lugares diferentes –un bailarín en trance durante una procesión, un hombre que alza la

[9] B. Koechlin (1991) da el ejemplo de fichas de archivo del material gestual, pero centradas más bien en las técnicas del cuerpo en el sentido clásico de Mauss, como la extracción de agua dulce de un pozo (Maldivas) o, con apoyo en la lengua vernácula, diferentes técnicas de pesca entre los vezos de Madagascar. Piette (1996) también aborda la dificultad de la descripción.

vista hacia un avión, un criado que saluda a su amo, la representación pictórica de un sueño– pueden estar en relación: los atraviesa un mismo hilo emocional.

¿Pero cómo dar cuenta de ello con fidelidad, sin reducir al otro a uno mismo ni erigirlo en ejemplar de un exotismo digno de un museo de curiosidades? "Presentar estas situaciones con palabras –prosiguen M. Mead y G. Bateson– exige el recurso a expedientes que son inevitablemente literarios o proceden a la disección de las escenas vivas. [...] Gracias a la fotografía, puede preservarse la totalidad de los elementos de conducta, mientras que las correlaciones deseadas se ponen de manifiesto colocando las fotos frente a frente en una misma página." Cada plancha se introduce mediante una breve anotación que sitúa los momentos seleccionados dentro del tejido cultural que trama la vida cotidiana. La imagen es un feliz sustituto del comentario. Un largo texto de M. Mead esboza inicialmente una etnología de la existencia balinesa y contribuye igualmente a dar carnadura a las fotos. Rostros, gestos, rituales, escenas de la vida familiar o de la educación del niño, las relaciones con los orificios corporales (comer, beber, orinar, defecar, purificarse, etcétera) desfilan página tras página y dan a esta obra un excepcional valor científico y humano.

El laconismo corporal

Tomemos prestada de J. Ruiz, escritor español del siglo XIV, una sabrosa anécdota, perteneciente a la ficción pero que ilustra de maravilla las ambigüedades de la gestualidad (Almeida, 1983, pp. 12-13).[10] Los romanos desean adoptar las leyes de los griegos y para ello se dirigen a éstos. Pero los griegos, que dudan de su inteligencia, pretenden ponerlos antes a prueba y subordinan su ayuda al resultado de un debate que debe oponer a un sabio de cada uno de los dos bandos. Debido a la diferencia de idiomas, la justa se realizará únicamente por gestos. Los romanos buscan en vano

[10] En su *Pantagruel* (libro I, capítulo XIX), Rabelais imagina una justa llena de humor, a los ojos del lector, entre Panurgo y el inglés Thaumasta, durante la cual sólo los gestos tienen derecho de ciudadanía. [La anécdota de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, que menciona el autor figura en el *Libro de Buen Amor*. Citamos de la edición de Librería del Colegio, Buenos Aires, 1967, col. Clásicos Huemul, pp. 35-37 (n. del t.).]

un hombre a la altura de la situación. Ninguno parece suficientemente culto para defender su suerte. En la víspera de la fecha fijada, alguien sugiere como último recurso apelar a un granuja notorio y dejarlo improvisar, apostando a su espíritu retorcido. Lo visten con una toga y lo escoltan con gran pompa al lugar del debate, donde los griegos ya aguardan con su sabio más notable. Los dos hombres se saludan y ponen manos a la obra. El griego se levanta y muestra el índice a su adversario antes de sentarse tranquilamente. El romano le responde extendiendo tres dedos e imitando la forma de un gancho. El griego alza entonces una palma abierta y el romano le muestra como respuesta un puño cerrado. El sabio griego concluye que los romanos merecen las leyes que han ido a buscar. Comentarios de los protagonistas: el griego:

> Mostréle que hay un Dios, el romano dijo que era
> uno en tres personas y tal señal hiciera.
> Dije que era todo a su entera voluntad;
> respondió que en su poder lo tenía y es verdad.
> Desde que vi que entienden y creen en la Trinidad,
> entendí que en las leyes merecen potestad.

Versión bien diferente del romano:

> Díjome que con un dedo me quebraría un ojo;
> por eso tuve gran pesar y tomé gran enojo.
> Respondíle con saña, con ira y con cordojo
> que yo le quebraría ante toda la gente
> con dos dedos los ojos, con el pulgar los dientes.
> Díjome después que le parase mientes
> que dejaría de una palmada a mis oídos ardientes.
> Yo le respondí que le daría tal puñada
> que ya nunca en su vida la vería vengada;
> desde que vio la pelea tan mal aparejada,
> dejó de amenazar a quien no le cedió en nada.

Otro malentendido conocido revela tanto la diferencia entre las culturas como las de las psicologías singulares de sus protagonistas. Madame de Staël viaja a Alemania y visita especialmente a Schiller. Escribe que no habían pasado cinco minutos cuando el escritor ya le declaraba su pasión y le tomaba las manos con ardor. Schiller cuenta a una amiga una versión muy diferente del mismo hecho. Irritado por esa mujer que habla sin parar y no lo deja concluir ninguna frase, le toma las manos para poder calmarla y tratar de terminar sus palabras. En *En busca del tiempo perdido*,

Proust da numerosos ejemplos de esas ambigüedades que nacen del laconismo corporal. Cuando Swann es presentado a los Verdurin, conoce a los fieles, pero la falsa familiaridad del doctor Cottard lo confunde. Al verlo guiñarle el ojo y sonreírle con aire ambiguo ("Mímica que Cottard llamaba 'ver venir'"),

> Swann creyó que el doctor lo conocía, sin duda, por haberse encontrado con él en algún lugar de placer, aunque era muy poco asiduo a esos sitios, ya que nunca había vivido en el mundo de las juergas. La alusión parecióle de mal gusto, sobre todo en presencia de Odette, que podría hacerse una idea errónea de él, por lo que mostró un aire glacial. Pero cuando se enteró de que una dama que se encontraba cerca de él era Madame Cottard, pensó que un marido tan joven habría procurado no hacer alusión a diversiones de ese tipo frente a su mujer; y dejó de atribuir al aspecto de entendido del doctor la significación que temía. [11]

Además de la ambigüedad siempre posible de los signos del cuerpo y por lo tanto su polisemia, la ausencia de control del conjunto de los elementos de la gestualidad por el individuo da testimonio de otra divergencia con el habla. El individuo es más lúcido con respecto a lo que dice que acerca de lo que hace con su cuerpo. Este no es un soporte de sentido tan dominable como el lenguaje. Las mímicas, la tonalidad de la mirada y la voz, los movimientos de las manos o los pies, algunos gestos inconscientes, mil ocurrencias del cuerpo vienen a comentar las palabras del individuo. Freud lo expresa con vigor:

> Quien tiene ojos para ver y oídos para oír, comprueba que los mortales no pueden ocultar ningún secreto. Aquel cuyos labios callan conversa con la punta de los dedos; se delata por todos los poros. Por eso es perfectamente realizable la tarea de hacer conscientes las partes más disimuladas del alma humana" (Freud, 1954, p. 57).

Demos una vez más la palabra a Proust. Swann se pregunta si Odette tuvo una aventura con Madame Verdurin o alguna otra mujer. Devorado por los celos, la interroga.

> Ella meneó la cabeza frunciendo los labios, signo frecuentemente empleado por la gente para responder que no irán, que la cosa les

[11] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, París, Livre de poche, p. 242 [traducción castellana: *En busca del tiempo perdido*, 1, *Por el camino de Swann*. octava edición, Madrid, Alianza, 1979].

> aburre, a quien les pregunta: "¿Vendrá a ver pasar la cabalgata, asistirá usted a la Revista?" Pero ese cabeceo así destinado habitualmente a un suceso venidero agrega a causa de ello cierta incertidumbre a la negación de un hecho pasado. Además, sólo evoca razones de conveniencia personal y no la reprobación o una imposibilidad moral. Al ver a Odette darle esa señal de que era falso, Swann comprendió que tal vez era verdad. [12]

El lenguaje articulado puede ser duplicado o engañado en todo momento por un desmentido o un matiz aportados por un movimiento apenas perceptible del rostro o el cuerpo, y a veces por un uso inhabitual de las manos, una agitación particular, gestos repetidos de autocontacto, una mirada más huidiza, etcétera. Las fugas de sentido escapan a la lucidez del sujeto, pero no por ello esos gestos dejan de aplicar una tonalidad emocional al intercambio, ya que influyen sobre su ambiente, aunque el individuo crea controlarlos. Traducen un disimulo, una hostilidad, una benevolencia o una confusión experimentados por el locutor, cuyo mensaje ambiguo a veces siente su interlocutor sin poder formulárselo de manera precisa. El silencio es aun más explícito de significaciones cuyas claves sólo posee el cuerpo (Le Breton, 1997). La gestualidad no es sólo comunicación, es igualmente "producción", como lo pone de relieve J. Kristeva (1968) y, por lo tanto, también develamiento, espejo de sí con la interferencia de la relación con el inconsciente. Agreguemos que aunque los movimientos del cuerpo del individuo abreven en un fondo social y cultural común a su grupo de pertenencia, aquél los produce de manera muy personalizada, lo que hace aun más ambigua su significación.

Las relaciones entre la lengua y el cuerpo se tejen con lazos contradictorios. Rousseau ya había sentido las diferencias entre la "lengua de los gestos" y la palabra, la imposibilidad de que la primera diera cuenta de la infinita complejidad de la condición humana a la que sólo la lengua se aproxima, sin alcanzarla del todo.

> Si nunca hubiésemos tenido más que necesidades físicas –escribe Rousseau–, habríamos podido muy bien no hablar jamás y entendernos perfectamente por la mera lengua del gesto. Habríamos sido capaces de establecer sociedades poco diferentes de lo que son hoy o, aun, que se hubieran encaminado mejor hacia su meta. Habríamos podido constituir leyes, elegir jefes, inventar artes, instaurar el comercio y, en una palabra, hacer casi tantas cosas como las que

[12] *Ibid.*, pp. 432-433.

hacemos mediante el recurso al habla.[13]

Sin embargo, el hombre no vive en un medio físico, sino en un universo de sentido. Si el cuerpo escapa con tanta facilidad al control de la voluntad, es a causa de su enraizamiento más profundo en el inconsciente. Más que en los fallos de la lengua (lapsus, vacilaciones, etcétera), en resumidas cuentas bastante escasos, es en el cuerpo donde se inscriben con predilección las grandes figuras del inconsciente. De hecho, en comparación con la palabra, la simbólica corporal da una indicación de sentido y raramente más. "En otros términos –escribe J. Kristeva–, el problema de la significación es secundario y puede ponerse entre paréntesis en un estudio de la gestualidad como práctica. Lo que equivale a decir que una ciencia del gesto que apunte a una semiótica general no debe ajustarse forzosamente a los modelos lingüísticos, sino transgredirlos, ampliarlos, empezando por considerar el 'sentido' como indicación, y el 'signo' como 'anáfora'" (Kristeva, 1968, p. 54).

Las lenguas gestuales

Para sí y para los otros, el cuerpo es dador de sentido gracias a la simbólica que encarna, pero su funcionamiento difiere del funcionamiento del lenguaje. La polisemia de los signos del cuerpo desaconseja una comparación demasiado meticulosa. No obstante, hay dos excepciones de lenguajes gestuales que ahorran de manera radical la palabra sustituyéndola eficazmente, pero en un registro limitado si las circunstancias (ruido, distancia, etcétera) invalidan el recurso a la oralidad. Así, los niños de un aula en la que no están autorizados a hablar usan un puñado de signos que establecen un nivel mínimo de discusión. Los pescadores intercambian informaciones preciosas sobre los bancos de peces que buscan con avidez haciéndose gestos codificados de un barco al otro. Los empleados de la Bolsa recurren a un repertorio más elaborado de signos gestuales, pero éstos son poco numerosos y su funcionalidad reduce su ambigüedad. El lenguaje de los monjes de la Edad Media permitía antaño un intercambio de conversaciones

[13] Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, París, GF, 1990 [traducción castellana: *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Madrid, Akal].

al mismo tiempo que se respetaba la regla del silencio. Esos signos trazados por el cuerpo aparecen en Cluny sin duda a mediados del siglo X, pero la lista más antigua hallada data de alrededor de 1075 e incluye 118 signos. Se extiende a continuación con el paso del tiempo, cuando se hace sentir la inquietud de ampliar las posibilidades de comunicación. A fines del siglo XI, la lista de Guillaume de Hirsau contiene 359. Estos se refieren a los objetos (alimentos, vestimenta, instrumentos litúrgicos, etcétera), a las personas (incluidos los ángeles, los santos, etcétera), a las acciones (hablar, callarse, comer, negar, afirmar, etcétera) y a las nociones morales (el bien, el mal, lo bello, etcétera). Según J.-C. Schmitt, que los estudió de manera detallada, esos gestos se apoyan en la *mímesis* (así, el pez se designa mediante una ondulación de la mano) o en la convención (para significar el Bien se deslizan el pulgar y los dos dedos más próximos sobre la mandíbula; el Mal se representa con los dedos puestos sobre el rostro [Schmitt, 1990, pp. 255-256]). La asociación de los signos no autoriza la constitución de frases a imitación del lenguaje, sino que superpone los significantes en perlas, una al lado de la otra, y deja al alocutario la tarea de llenar su relación con una significación precisa. El refinamiento de ese lenguaje gestual es tal que a partir del siglo XII hay hombres de iglesia que denuncian el "parloteo" de que son culpables los monjes con sus cuerpos, al tergiversar maliciosamente el espíritu de la regla del silencio. La descalificación de los gestos monásticos se efectúa por el rodeo de su asimilación a la pantomima, referencia negativa a los histriones. Schmitt menciona un *exemplum* a menudo reiterado en el púlpito por los predicadores y que se convertirá en un *fabliau*: una mujer no cesa de contradecir a su marido obstinándose en decir que el prado está "esquilado" y no segado. Descorazonado, el marido le corta la lengua para que se calle, pero la mujer sigue haciendo con los dedos el signo de cortar con tijeras, vale decir, de esquilar el prado. "Así hacen ciertos monjes –escribe Jacques de Vitry– cuando se les impone silencio" (citado en Schmitt, 1990, p. 257).

El lenguaje de los indios de las planicies norteamericanas, provisto de un millar de signos, permite a los diferentes grupos comunicarse gestualmente pese a las diferencias de lengua (Tomkins, 1969). Las mujeres de ciertas sociedades tradicionales, en especial las warramungas, de Australia, estaban obligadas a callarse si quedaban viudas, a veces durante varios años, pero se comunicaban con las otras mujeres por medio de gestos codificados Mostraban en ello tamaña habilidad, sin que su comunicación se modificara, que seguían prefiriéndolos cuando ya no estaban

obligadas a utilizarlos; mantenían largas conversaciones mediante sus dedos, manos y brazos.

La precisión y el rigor del lenguaje de signos empleado por los sordomudos son equivalentes a los de la lengua hablada. En efecto, de manera "espontánea", cada comunidad de sordos desarrolla una lengua propia apoyada en una gestualidad muy elaborada. El recurso a los signos sustituye al lenguaje en su función antropológica y da una forma y un contenido al pensamiento, aunque no pase por la voz. Favorece en la persona sorda la integración de las reglas inherentes a la lengua de su sociedad, y por lo tanto su plena ciudadanía. En ciertas regiones puede llegar a suceder, inclusive, que el número de sordos congénitos imponga a la comunidad el uso simultáneo de una lengua oral y una lengua de signos y haga así que cada actor se mezcle sin discriminación dentro del vínculo social (Groce, 1985). La lengua de signos de los sordomudos, aunque adopte otro camino que la actividad vocal, es comparable en su organización y rigor a las otras lenguas orales, e incluso conoce la doble articulación. En referencia al ASG (*American Sign Language*), W. Stokoe muestra así las unidades significativas en acción: los kinemas (unidad de sentido) y su expresión gestual formada por queremas (unidad formal). Stokoe enumera 55, clasificados según tres modalidades: la configuración de la mano (19 queremas ligados a sus diferentes posiciones), su emplazamiento con respecto al cuerpo (12 queremas según que la mano esté a la altura de la frente, la nariz, el mentón, el cuello, etcétera), su movimiento (24 queremas de acuerdo con el movimiento efectuado por la mano: hacia arriba, abajo, la derecha, la izquierda, etcétera) y la orientación de la palma. La expresión del rostro que acompaña el trazado de los signos es también un elemento significativo de la comunicación (Stokoe, 1972). La lengua de los signos está organizada por reglas gramaticales y se apoya en una sintaxis propia. Es a tal punto una lengua con todas las de la ley que sus usuarios pueden llegar a cometer lapsus al emplearla. Tiene la particularidad de fundarse en la vista y no en la audición, y moviliza exclusivamente el cuerpo, sobre todo por intermedio de las manos. No tiene nada de un mimo, aun elaborado, y quien no esté familiarizado con su uso no está en mejores condiciones de comprender su mensaje que si se tratase de un idioma extranjero para él.

Etiquetas corporales de interacción

Toda interacción se abre y se cierra mediante una serie ritual de gestos y palabras que ponen a los actores en posición propicia para iniciar o concluir un intercambio. La entrada en materia solicita formas de salutación social y culturalmente variables: las lágrimas, el apretón de manos, las manos juntas sobre el pecho del *namasté* indio, el frotamiento de las narices de los lapones, los esquimales o los maoríes, que asocian el saludo al hecho de aspirar el olor del otro. Entre los tikopias, apretar la nariz sobre una parte definida del cuerpo del otro es el primer gesto de toma de contacto entre iguales y está acompañado por una suave inhalación y un resoplido. Se aprieta la nariz contra la muñeca de un anciano o la rodilla de un jefe como señal de sumisión y respeto. Es también el gesto que hacen los parientes próximos del recién casado a los parientes masculinos de su esposa como signo de excusa por haber sustraído una mujer de su grupo (Firth, 1978, pp. 100-101). En Kuwait, los saludos o las marcas de fidelidad de un subordinado a un superior se hacen tomando al interlocutor entre los brazos y besándole la nariz. Así, en el momento de felicitar al presidente del país, los notables abrazan al jefe de Estado y le besan la nariz, gesto que no es recíproco y signo, por lo tanto, de la desigualdad de estatus. Los beduinos de Kuwait que se saludan se toman por los brazos y se tocan dos veces con la punta de la nariz, al mismo tiempo que sus labios esbozan un beso en el vacío (Gharib Ali, 1991, pp. 152-153). Este gesto es únicamente masculino y no se realizará con un no beduino. Remite a una simbólica del cuerpo que asocia la nariz con el honor y la virilidad. [14] En principio, un individuo de rango inferior debe inclinarse ante un superior, y si está sentado debe levantarse y cederle la posición confortable. Los jeques drusos se aprietan la punta de los dedos al besarse la propia mano e intercambiar palabras de amistad (Srage, 1991, p. 168). Los drusos se besan dos veces en la mejilla y a continuación en el hombro derecho como signo de amistad. Antaño, en la alta sociedad europea, los hombres besaban las manos de las mujeres. En los medios cortesanos, se impone la reverencia ante los soberanos. Se saluda quitándose el sombrero o la gorra o con el gesto de la mano, con la palma vuelta hacia el receptor si uno está

[14] Uno de los signos gestuales de manifestación de la ira en el hombre consiste en mostrar la nariz, símbolo de su virilidad: "¡Estoy hasta acá!" (Gharib Ali, 1991, p. 158).

apurado o el otro está lejos, etcétera. Nos besamos en las mejillas una vez, dos veces o más. Los hombres se dan en ocasiones un abrazo. Los amigos o los miembros de una misma familia que se reencuentran se estrechan en un momento de emoción. Enfrentado a semejante variedad de formas de saludos, el viajero podría equivocarse, por lo que Cándido, prudente, pide consejo a un gran oficial antes de aventurarse en la corte de Eldorado, ya que no sabe cómo hacer para saludar a Su Majestad, "si había que arrodillarse o echarse cuerpo a tierra; si se ponían las manos sobre la cabeza o en el trasero; si se lamía el polvo de la sala". En absoluto, le responde el gran oficial, "la costumbre es abrazar al rey y besarlo de los dos lados".[15]

Algunas fases particulares de la conversación, si introducen un cambio de registro del discurso, se anuncian a veces mediante una ruptura de la entonación, una voz que baja o se torna risueña, una gravedad repentina, etcétera, pero más allá de las indicaciones dispensadas por la palabra, hay también mímicas del rostro que jalonan el terreno y señalan a los alocutarios la entrada en una nueva dimensión de la discusión. En nuestras sociedades, el anuncio de un hecho doloroso se hace adoptando un "aire de circunstancias", tanto por sinceridad como por convención. Para contar una anécdota graciosa y evitar que resulte indiferente, el locutor marca una ruptura de su régimen anterior si hablaba de cosas más neutras –en verdad, los indicios lingüísticos anuncian ya el color, pero los redobla una expresión del rostro que anticipa la risa por llegar–, se agita y toca con un gesto breve a uno u otro de sus interlocutores como para mejor llamarles la atención, o bien levanta la mano con una sonrisa de connivencia para pedir un silencio apropiado. Una puesta en condiciones prepara el efecto próximo. Así, Saniette, al dudar de su éxito, "ya no comenzaba una historia sin sonreír por la gracia de ésta, por miedo a que un aspecto serio no destacara lo suficiente el valor de su mercadería".[16] Es cierto, el humor juega a menudo con la ausencia de ruptura con las formas anteriores de tomar la palabra, pero apuesta entonces a la perspicacia de los oyentes, lo que algunos consideran una toma de riesgos demasiado delicada.

Al término de la interacción, luego de los saludos de costumbre,

[15] Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, en *Romans*, París, Livre de poche, p. 194 [traducción castellana: *Cándido*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969].

[16] M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, París, Folio, p. 309 [traducción castellana: *En busca del tiempo perdido*, 4, *Sodoma y Gomorra*, cuarta edición, Madrid, Alianza, 1978].

una última sonrisa o un gesto de la mano, los actores abandonan su actitud anterior. Se deshacen de la expresividad resplandeciente que acompañaba sus palabras y recuperan una especie de neutralidad que no por ello está menos ritualizada y remite a una manera corriente de comportarse, de dar a ver el rostro cuando se está solo y, por ello, sometido a un imperativo de autopresentación menos apremiante. El individuo se relaja y aparece con otra cara, otro cuerpo, no indiferente sino en reposo, sólo dependiente de su humor, aun cuando otro encuentro, algunos minutos más tarde, vuelva a despertar la serie de gestos y mímicas que van a la par con el estilo de la interacción y sus protagonistas. El narrador de *En busca del tiempo perdido* sorprende así al señor de Charlus, que no lo ha visto: "En ese momento, en que no se creía observado por nadie, con los párpados cerrados contra el sol, el señor de Charlus había relajado en su rostro la tensión y mitigado la vitalidad ficticia que sostenían en él la animación de la charla y la fuerza de la voluntad". [17] La vacante de lo simbólico no lo es, porque, aun en la soledad, el cuerpo sigue impregnado de los signos sociales, pero el actor está menos vigilante, no deja brotar con tanto resplandor una afectividad de circunstancia, está liberado provisoriamente del imperativo expresivo que alimenta el vínculo social con sus marcas familiares.

Las interacciones de la vida cotidiana (saludar, despedirse, sentarse en la terraza de un café, entrar en una sala de espectáculos, participar en una reunión, hacer una compra, charlar con amigos, encontrarse con la familia, etcétera) dan pie a gestualidades y mímicas específicas. No se desarrollan en la espontaneidad: su distancia o su efusión participan de un orden ritual, de una simbólica corporal que todos esperan que sea respetada. Un "dialecto del compromiso" (Goffman, 1974) gobierna el contenido de las palabras pronunciadas, su ritmo, su tono, y alimenta los movimientos del cuerpo, el juego sutil de las miradas, las mímicas, los gestos, las posturas, indica las zonas corporales de contactos y las que están prohibidas, so pena de incomodar o violentar. En el encuentro con el otro, sea un conocido o un extraño, nada queda librado al azar de una improvisación susceptible de provocar turbación. Esa coherencia de los signos intercambiados, su distribución, su forma, su ritmo, competen a un orden simbólico propio de una condición social y cultural matizada por las particularidades de cada uno. Los ritos de interacción son ante todo puestas en escena ordenadas e inteligibles de las

[17] *Ibid.*, p. 10.

conductas individuales, sugieren un modo de uso del cuerpo y de la palabra para el intercambio con el otro, una definición de lo lícito y lo ilícito del acceso a su cuerpo según las circunstancias. La fidelidad mutua a esos signos permite asociar de inmediato cualquier derogación de esas normas de conducta con una significación particular que sólo el contexto está habilitado para poner de relieve. Por ejemplo, en nuestras sociedades, si un hombre toma repentinamente la mano de una mujer que acaba de conocer, traduce su voluntad de ir más allá y prueba con ese fin la determinación de aquélla según la actitud de retirada o adhesión que manifieste. Ella puede retirar la mano sonriendo y mostrar así que su interlocutor se apura demasiado, pero que el vínculo no está roto. O bien traducir una nítida reprobación. La ruptura de las costumbres tiene valor de indicación. De acuerdo con la respuesta del otro, abre o no una nueva dimensión del intercambio. Pero el mismo gesto puede inscribirse en una manera habitual de actuar en la ternura de una pareja ya constituida. Sólo la situación enuncia la significación del acto.

Rito de intimidad: el ejemplo del beso [18]

El acercamiento a la cara sólo es lícito en circunstancias muy precisas: además de las caricias en las mejillas o el mentón de la ternura amorosa o de la relación con el niño, el beso es de uso corriente pero está meticulosamente codificado para no repartirse en profusión. Tres modalidades del beso se dibujan socialmente y dan acceso a formas y significaciones muy diferentes: marca de afecto, rito de entrada y salida de una interacción, forma de felicitación.

Marca de afecto

Si en nuestras sociedades los contactos físicos están claramente orientados hacia la evitación, la preservación de la envoltura íntima, el movimiento se invierte en la relación con el niño (Le

[18] Una primera versión de esta sección apareció en Gérald Cohen (dir.), *Le Baiser*, París, Autrement, 1997.

Breton, 1990). Lo tocamos, lo acariciamos, lo mimamos, lo cubrimos de besos. El niño despierta en principio ternura, sobre todo en las mujeres que se apresuran a tomarle las manos, abrazarlo o darle golpecitos en la cara. Si acaba de caerse, llora o es objeto de cuidados por parte de médicos o enfermeras, se lo cubre de solicitud. Su rostro es el lugar privilegiado de la ternura: besos en las mejillas, en la frente, etcétera. Se espera que, a su vez, él bese como agradecimiento por un regalo o una señal de atención que acaba de recibir.

Al despertarse o a la noche antes de acostarse, antes de ir a la guardería o a la escuela, y al regreso, el niño reclama el mimo o el "besito" que abre o cierra una breve separación.

> Mi único consuelo, cuando subía a acostarme –escribe Proust–, era que mamá vendría a besarme cuando estuviera en mi cama. Pero ese 'buenas noches' duraba tan poco, ella bajaba tan pronto, que el momento en que la escuchaba subir y luego, cuando se sentía por el pasillo de puerta doble el leve roce de su vestido de jardín de muselina azul, del que colgaban cordoncitos de paja trenzada, era para mí un momento doloroso.[19]

Las noches en que Swann se demora junto a sus padres, el niño se desespera de antemano por la ruptura del ritual que lo priva de tener todo el amor de su madre en el momento metonímico del beso.

> Ese beso frágil que mamá me daba habitualmente en mi cama en el momento de dormirme, tenía que trasladarlo desde el comedor hasta mi cuarto y guardarlo mientras me desvestía, sin que se quebrara su dulzura, sin que se difundiera y evaporara su virtud volátil y, justamente esas noches en que habría necesitado recibirlo con más precaución, era preciso que lo tomara, que lo sustrajera brusca, públicamente, sin tener siquiera el tiempo y la libertad de espíritu necesarios para poner en lo que hacía esa atención de los maniáticos.[20]

Los lectores de *En busca del tiempo perdido* recuerdan los ardides del pequeño Marcel, pese a la hora tardía, para beneficiarse con el beso materno sin el cual la noche es impensable, con el riesgo de irritar a su padre e importunar a su madre. Proust expresa con claridad la dimensión de seguridad, de reconocimiento de sí en la mirada del otro (ese otro soberano

[19] M. Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, pp. 16-17.
[20] *Ibid.*, p. 34.

que es la madre) que encubre simbólicamente el beso. El miedo a una noche atormentada por la soledad del dormir se apacigua así con el gesto transicional de la madre que ritualiza la angustia y tranquiliza al niño de sus temores frente a un mundo privado de referencias y librado a las criaturas del sueño. El beso materno es igualmente un viático frente a las turbulencias del día que comienza o las levantadas difíciles de la infancia. Pero hacia los siete u ocho años el niño a veces se rebela y proclama que ya no es un bebé o un gato para que lo mimen de ese modo. Las prohibiciones sociales se anuncian tanto más a medida que se acerca la pubertad. A continuación, esas marcas de afecto se vuelven más dudosas a los ojos de los testigos, sobre todo, desde luego, si las prodiga un hombre. La relación con el niño está siempre atrapada entre las sospechas de una violencia física contra él o una ternura interesada que disimula la seducción y el abuso sexual.

El beso es un gesto simbólico de afirmación del apego al otro. Si no se da en el momento en que se lo espera, su falta abre una herida viva de la que, ya adulto, el hombre aún se acuerda. Terrible prueba de la indiferencia de una madre más preocupada por sí misma que por su hijo o hija. Si el beso nunca prodigó su consuelo, el dolor sigue irrigando el presente y alimentando el reproche de un amor insuficiente. Durante largos años, el hombre o la mujer recuerdan con lágrimas al niño herido que no consiguió aquel día la ternura de una madre, por la que aún padecen.

El acceso al cuerpo del otro en una relación amorosa no plantea ninguna reticencia. El erotismo o la ternura apenas miden las caricias, los besos en la boca, las mejillas, el cuello o las demás partes del cuerpo. El placer compartido de la oralidad se despliega en el goce no sólo del rostro sino por doquier donde se posan los labios, porque en el deseo del otro todo es deseo, todo es júbilo. "Tus labios, oh prometida, destilan miel virgen. Miel y leche bajo tu lengua" (III, 4), dice el Cantar de los cantares como respuesta al llamado de la amada: "Que él me bese con los besos de su boca. Tus amores son más deliciosos que el vino" (I, 1). El beso en la boca, que aprieta los labios y mezcla los cuerpos, es cosa de los amantes, y en las ritualidades de la vida corriente no se encuentra en ninguna otra parte. "Cada beso llama a otro beso –escribe Proust–. ¡Ah, qué naturalmente nacen en los primeros tiempos del amor! Fluyen con tal abundancia apretados unos contra otros; y costaría tanto contar los besos que se dan en una hora como las flores del campo en el mes de mayo."[21] Albert Cohen deja correr su pluma con la

misma emoción: "Oh inicios, dos desconocidos que maravillosamente se conocen de improviso, labor de labios, lenguas temerarias, lenguas nunca saciadas, lenguas que se buscan y se confunden, lenguas en combate, mezcladas en tierno hálito, santo trabajo del hombre y la mujer, jugos de las bocas, bocas que se alimentan una de la otra, alimentos de juventud".[22] El beso intercambiado ritualmente por los recién casados luego de puestos los anillos y al salir de la ceremonia religiosa o laica es una forma de compromiso simbólico y de confirmación oficial del afecto compartido.

Un primer beso dado en el ardor de la ternura recíproca puede aparecer como el compromiso de una relación más duradera o un simple *flirt* destinado a evaluar la capacidad del otro para ir más lejos. El beso en la boca, en efecto, responde a significaciones bien diferentes de una cultura a la otra. Recordemos así los malentendidos señalados por Margaret Mead y Ray Birdwhistell durante los *flirts* entre los soldados norteamericanos estacionados en Inglaterra y las jóvenes inglesas. Según éstas, aquéllos no son más que patanes, en tanto que para ellos las muchachas inglesas son chicas fáciles. Esta divergencia de opinión se explica por rituales amorosos de un orden completamente distinto para unas y otros. En Inglaterra, el beso en la boca aparece al cabo de un largo acercamiento y traduce un grado de confianza y afecto que lo aproxima al acoplamiento. A la inversa, en los Estados Unidos se

[21] M. Proust, *ibid.*, p. 284. Proust da una admirable descripción del primer beso entre Swann y Odette: "Y fue Swann quien, antes de que ella lo abandonara, como a su pesar, sobre sus labios, lo retuvo un instante, a cierta distancia, entre sus manos. Había querido dar tiempo a su pensamiento para que acudiera, para que reconociera el sueño tan largamente atesorado y asistiera a su realización, como una pariente a la que se llama para que tome su parte en el éxito del niño a quien mucho ha amado" (p. 279).

[22] Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, París, Folio, p. 351 [traducción castellana: *Bella del Señor*, Barcelona, Anagrama]. Señalemos que el beso en la boca puede percibirse en otras culturas como el colmo del impudor. Citemos al respecto el ejemplo de la India, frente a una escena de besos en una película occidental: "El beso a la 'americana', con los labios apretados, interminable, siempre desencadena una gran hilaridad cuando aparece en la pantalla. En cuanto al beso 'a la francesa', en que los enamorados 'se comen' recíprocamente la boca, como se dice aquí, también provoca risas en los cines pero, en general, incomoda a los espectadores, como pude comprobarlo varias veces. Los jóvenes se quedan muy silenciosos o empiezan a hacer mucho ruido; y escupen en el suelo. Los de más edad retienen el aliento, apenados. Otros ocultan la cara entre las rodillas para no ver la secuencia" (Vitold de Golish, *L'Inde impudique des maharâjahs*, París, Laffont, 1976, citado por Jacques Dupuis, *L'Inde. Une introduction à la connaissance du monde indien*, París, Kailash, 1992).

presenta de entrada y no implica todavía nada serio. Así, pues, el soldado norteamericano que besa a una joven inglesa la obliga desde un primer momento a hacer una elección decisiva, la de irse y acaso lamentar más tarde su gesto o la de prestarse a una relación más profunda, convencida de que ése es el objetivo de su joven compañero (Winkin, 1981, p. 63). Kendon filmó sin que lo supieran a una pareja de enamorados en el banco de una plaza. Cada vez que el hombre besaba a la mujer, se acercaba a ella, pero antes del contacto buscaba la aprobación de su compañera, que por su parte también se aproximaba levemente y lo autorizaba así a culminar su gesto. Una serie de signos que recorrían el rostro de la mujer indicaban al hombre si podía o no besarla y de qué manera (Kendon, 1975).

Signo de la pasión (o su remedo), el beso está reservado al ámbito privado, so pena de suscitar –en la calle, por ejemplo– miradas ofendidas o incómodas o bien sonrisas indulgentes, porque prácticamente no deja indiferente a ningún transeúnte. A veces, bajo el fuego de esas miradas, las bocas se abandonan a disgusto y la pareja indica con su risa la dicha de la transgresión, la mujer traduce su incomodidad con una sonrisa avergonzada o se esfuerza sin convicción por alejar la boca golosa de su compañero. Pero también aquí el lugar de la "provocación" se diluye más o menos en la banalidad cuando en un jardín público cada banco está ocupado por una pareja de enamorados a imagen de la canción de Georges Brassens. Si el beso en la boca que reúne a un hombre y una mujer bajo la mirada de los transeúntes se beneficia con cierta complacencia, no ocurre lo mismo si se trata de una pareja de mujeres u hombres, que suscitan un malestar tangible y se exponen a las pullas, las miradas estupefactas y las bromas escabrosas de los paseantes. El beso en la boca es un atributo de la intimidad amorosa, y más aún si se trata de besos sobre otras partes del cuerpo, cuya connotación sexual no escapa a nadie.

A medio camino entre el signo de afecto y el rito de entrada en la vida común, sabor anticipado de la sexualidad venidera, la tradición de la marismada [*maraîchinage*] todavía está vigente a fines del siglo XIX en la región del Marais-du-Mont, en la Vendée. Los jóvenes solteros en edad de casarse se encuentran libremente en ciertos períodos del año bajo los ojos de la comunidad, pero respetan sin embargo las formas del ritual. El joven aborda a la muchacha que desea tirando de sus enaguas y tomando su sombrilla; si la chica acepta el envite, se deja llevar a la taberna o al borde de un talud, pero siempre un lugar

expuesto al control del grupo. Con la protección de la sombrilla, los "jóvenes no intercambiarán durante muchas horas otra cosa que prolongados besos" o palabras lacónicas y relativamente crudas: "Méteme la lengua en la boca y dime que me amas". [23] La marismada reúne a una parte de la juventud dispuesta a "frecuentarse", unas diez parejas que se entregan así a largos besos y caricias que a veces llegan bastante lejos. De todas formas, están comprometidos y van a casarse.

> Los jóvenes y las muchachas se sientan entonces en un rincón, frente a un vaso de licor o, mejor, una taza de café [...] y se quedan ahí horas enteras, entregados a la marismada unos junto a otros, sin abrir la boca, ¡al menos para pronunciar una palabra! Actúan en el recogimiento [...]. E inclusive [...] en plena calle, a la vista de todos, de pie o en medio de la muchedumbre que circula a la mañana por el mercado o a la tarde, en las ferias. [...] Otras veces en el camino de regreso a la granja [...], se instalan a la vista y paciencia de todos, en el borde de la cuneta del camino principal, sobre todo el domingo a la tarde. [24]

La marismada no es una licencia sexual tolerada por la comunidad, porque vincula a jóvenes solteros que están comprometidos entre sí. La costumbre es una puesta en relación reglamentada de los jóvenes que van a casarse, se trata de una "práctica de espera y prueba del acuerdo sexual", [25] un descubrimiento del otro y una puesta a prueba de las afinidades mutuas.

Rito de entrada y salida de una interacción

Cuando el beso abre o cierra un encuentro, consiste en besar una o varias veces al otro en la mejilla. Este gesto corresponde en especial a la ritualidad familiar: los niños besan a sus padres antes de ir a la escuela, el hombre y la mujer se besan antes de ir al

[23] Martine Segalen, *Amours et mariages de l'ancienne France*, París, Berger-Levrault, 1981, p. 45.

[24] Marcel Baudouin, *Le Maraîchinage. Coutume du pays de Monts (Vendée)*, París, 1932, citado por Jean-Louis Flandrin, *Les Amours paysannes, XVI-XIXe siècle*, París, Folio, 1993, pp. 249-250.

[25] J.-L. Flandrin, *Les Amours paysannes...*, *op. cit.*, p. 254. Este mismo autor evoca otras dos tradiciones cercanas, la del *fouillage* en los cantones de Bressuire y Parthenay, y la del *migaillage* del Bocage vendeano, p. 255 *sq.*; sobre el *maraîchinage*, véase también M. Segalen, *Amours et mariages...*, *op. cit.*, p. 44 *sq.*

trabajo, etcétera.[26] El gesto implica una familiaridad particular y se sitúa en un punto preciso del encuentro. Un varón y una niña, ambos adolescentes que acaban de conversar o ser presentados por amigos, intercambian fácilmente dos o más besos en la mejilla en el momento de separarse. La cantidad, en efecto, difiere de una región a otra y la mayoría de las veces es de alrededor de tres, pero en ocasiones son sólo dos, como en Alsacia, o cuatro o más en el oeste o el centro de Francia. Las niñas se besan con frecuencia, su relación con el cuerpo es menos forzada, más sensible que la que se entabla entre los varones, claramente más demostrativos de una imagen insistente de la virilidad. Los varones, ya acaben de conocerse o sean amigos de larga data, en principio nunca se besan, a menos que con ello pretendan señalar simbólicamente su apartamiento de las normas sociales: unos homosexuales, por ejemplo. El uso existe también entre los actores, los bailarines o los músicos más despreocupados por las normas e indiferentes al juicio social. Para esos hombres cuyo oficio exige hacer de sí mismo otro, el beso en la mejilla al encontrarse o separarse expresa un rito de reconocimiento entre pares. De hecho, entre amigos, el rito de entrada y salida de las interacciones en la vida corriente solicita más el apretón de manos, menos comprometedor para la imagen de sí. Belotti opone los ritos de salutación de los varones a los de las muchachas en Italia: en el caso de los primeros son apretones de manos, abrazos, una palmada en los hombros, una lucha fingida, a menudo con una tonalidad agresiva contenida, "verdadero código gestual de la virilidad".

> Volvían a mi mente episodios de mi infancia en el campo –escribe además–. Para mostrarse afectuosos con los niños (con los varones, porque a las niñas a lo sumo se les tiraba del pelo), los hombres les retorcían el lóbulo de la oreja, les pellizcaban cruelmente las mejillas o les golpeaban la cabeza o la cara con el dedo tirante, como para lanzar una bolita. Una iniciación sádica a la virilidad, la transmisión de hombre a hombre de un código gestual específico. (Belotti, 1983, p. 124.)

[26] En caso de conflicto, el rito se interrumpe. Proust siente que Albertine se aleja de él cuando una noche no cumple el rito habitual del beso antes de ir a acostarse, cada uno en su respectivo cuarto. La retiene con un pretexto cualquiera y confía en que no se olvidará de besarlo, pero unos minutos después Albertine lo deja con la misma indiferencia. La ruptura del rito afectivo es en ella un signo de su resolución de marcharse (M. Proust, *La Prisonnière*, París, Livre de poche, pp. 465-466 [traducción castellana: *En busca del tiempo perdido*, 5, *La prisionera*, segunda edición, Madrid, Alianza, 1970]).

En el caso de un hombre y una mujer maduros que acaban de conocerse y ahora se despiden uno del otro, el apretón de manos sigue siendo de rigor. Del mismo modo, si el joven encuentra a una persona de otra generación, por ejemplo la madre de una amiga, rara vez se atreve a franquear de entrada esta barrera simbólica que el beso en la mejilla tiende a borrar.

El besamanos es una forma anticuada de cortesía que subraya la entrada o la salida de un encuentro mundano o en el protocolo de un encuentro político, cuando el presidente o el ministro reciben a la esposa de su interlocutor o a una mujer política. El hombre besa con delicadeza el dorso de la mano de la mujer a quien saluda o de la que se despide. Salido de los medios aristocráticos o mundanos, el uso tiende hoy a perderse o señalarse como una marca particular de refinamiento, justamente por el hecho de que sorprende agradablemente a las huéspedes. Otra forma ritual de despedida mediante el beso es el dado por última vez al difunto. Sin duda el uso social subsiste en algunos lugares, pero de manera más individual persiste en el caso de los íntimos durante el velatorio del cuerpo, o al menos durante el último recogimiento previo al cierre del ataúd. Pero hace todavía algunas décadas los familiares, incluidos los niños, se sucedían ante los despojos para saludar o besar por última vez a quien nunca más iban a volver a ver.

Besar la tierra es una forma de afecto demostrada al país natal y se produce también como rito personal de entrada o salida cuando el emigrante o el exiliado dejan el lugar donde nacieron o crecieron o cuando vuelven a él. De rodillas sobre el suelo, conmovido, el individuo saluda simbólicamente un espacio y una duración que le son queridos, desgarrado por tener que dejarlos o emocionado por reencontrarlos luego de una larga ausencia. La tierra se antropomorfiza, está viva para la memoria y recuperarla o alejarse de ella remite a las mismas emociones que si se tratase de un pariente. Esta costumbre se convierte en protocolar cuando el papa Juan Pablo II la practica en cada uno de sus viajes, marcando así simbólicamente un gesto de saludo y humildad hacia los países que lo reciben.

Forma de felicitación

El beso es también una forma simbólica de felicitación que abunda en la vida cotidiana: dado por los íntimos luego de un éxito en un examen o un concurso, tras la realización de una proeza particular, un progreso, etcétera. Es un elemento del rito durante la

entrega de una alta distinción en Francia, cuando el presidente besa en ambas mejillas al feliz beneficiario. Pero es sobre todo un acompañamiento ritual de la victoria en la cultura deportiva. El beso dado al vencedor de la carrera ciclista o del maratón por las reinas de belleza locales, el abrazo al campeón por los oficiales durante la entrega de medallas a los atletas... Luego de cada gol marcado, los integrantes de un equipo de fútbol caen unos en brazos de los otros y besan al autor de la conquista. La satisfacción de obtener una ventaja en el resultado del juego y el reconocimiento para con el artífice del éxito dan libre curso a las efusiones. Los besos frenéticos a la copa ganada por los miembros del equipo campeón son igualmente una imagen bien conocida. No todos los deportes conocen esta manera simbólica de traducir la alegría; en el tenis o en el golf, por ejemplo, se impone el apretón de manos.[27]

La ronda de los besos acompaña la vida cotidiana con sus episodios de intimidad o convención, y da acceso a un contacto lícito con el cuerpo del otro. En la borradura ritualizada del cuerpo que marca nuestras sociedades (Le Breton, 1990), el beso genera un instante de armonía compartida gracias al contacto físico, pero lo arraiga en una norma que contiene cuidadosamente las transgresiones y limita toda indecisión. El cuerpo a cuerpo del beso en los ritos de interacción o el apretón de manos son momentos de excepción que controla la urbanidad, una breve posibilidad de acceso al cuerpo del otro que no se presta a ninguna otra consecuencia que la satisfacción de una convención. Sólo en el amor el beso carece de medida, porque su único límite es la ternura.

Dificultad de integración social de la lengua de los signos

Reveladora del estatus depreciado del cuerpo en la comunicación es la prolongada represión sufrida por las lenguas de signos desde el congreso de Milán de 1880. En tanto que los primeros educadores de niños sordos, como el padre de l'Epée o Degérando, habían sabido reconocer la lengua de los signos como una lengua con todas

[27] Véase al respecto la interesante obra de síntesis de X. Fauche y C. Noetzlin (1987, p. 257 *sq.*). El beso no existe necesariamente en todas las sociedades y adopta culturalmente formas diferentes donde está presente.

las de la ley gracias a la cual el niño forjaba su pensamiento y su capacidad de comunicarse con los otros, así como veía facilitada su entrada en la lengua de su sociedad. Pero la constitución de una cultura propia alimenta en quienes oyen el temor a un repliegue de la comunidad de sordos sobre sí misma, a una puesta en disidencia por cuya causa el imaginario biológico de la época se espanta de que aumente aun más el número de afectados. Bell, inventor en especial del teléfono, cuya mujer es sorda, expresa este miedo: "Naturalmente, si decidiésemos crear una variedad sorda de la raza y tuviéramos que proponer métodos para incitar a los sordomudos a casarse entre sí, no inventaríamos un método mejor que el que ya existe. [...] Nos encaminamos a la creación de una variedad sorda de la raza humana" (Bell, en Higgins, 1980, p. 64). El deseo de una integración social con todas las de la ley fortalece una voluntad pedagógica centrada en el aprendizaje del habla. El congreso de Milán concuerda en la necesidad de formar a los sordos en este aspecto y proscribir los signos como obstáculos a ese aprendizaje. Decisión cargada de consecuencias que da las riendas de la educación de los sordos a quienes oyen y hunde las lenguas de signos en la denigración moral y pedagógica (Bouvet, 1982; Sacks, 1990; Padden-Humphries, 1988). Las personas sordas, que sólo son mudas por falta de audición y de aprendizaje de la lengua, tienen que someterse a la palabra, esforzarse por adquirir sus rudimentos sin poder apoyarse en una lengua de signos reducida a la clandestinidad, y esto meramente para beneficio de quienes oyen, porque entre ellos, salvo que dominen la lectura de los labios, jamás se comunican así. La comunidad de sordos experimenta entonces una dolorosa regresión cultural. La voluntad de los oyentes de integrarlos socialmente coincide con las necesidades de la borradura ritualizada del cuerpo en la vida social (Le Breton, 1990), que los signos no dejan de transgredir.

Sólo durante la década de 1980 y tras una seria lucha, las comunidades de sordos recuperan el uso pleno de sus lenguas; la pedagogía de las escuelas especializadas empieza a flexibilizarse y a favorecer simultáneamente los signos y la oralidad. Pero este eclipse de un siglo en que las lenguas de signos estuvieron marcadas por el oprobio traduce con claridad el hecho de que en las mentalidades occidentales el pensamiento y la comunicación son ante todo una cuestión de palabra. El cuerpo es algo así como la dimensión impúdica de la oralidad, su parte mala, la que se impone a la mirada pero cuya presencia conviene atenuar subsumiéndola en los códigos de discreción y fidelidad a las costumbres. La lengua de los signos, a la inversa, parece un himno al cuerpo y

el rostro, quiebra los ritos y suscita la molestia de los oyentes, para quienes sólo la voz es digna de lenguaje.

Una conversación entablada en la lengua de los signos en un lugar público atiza una curiosidad poco preocupada por la discreción, imanta las miradas y los comentarios y a veces incluso genera burlas (Higgins, 1980, p. 134 *sq.*). La hostilidad vuelve a encontrarse igualmente en otras circunstancias. Aunque la persona sorda lea con facilidad los labios, es posible que se le escapen algunas palabras y pida a su interlocutor que las repita. En la experiencia de los sordos, a menudo es ésa una zona de fricción con quienes oyen. Toda ruptura del ritual de interacción, aun involuntaria, provoca molestias, sobre todo cuando pone el cuerpo en evidencia, ya que el oyente sabe que lo que está en juego no es su palabra sino sus labios. La posesión de la palabra manifiesta en nuestras sociedades una especie de prueba elemental de pertenencia a una humanidad plena, y su ausencia, en cambio, signa una sospecha al respecto y genera un descrédito potencial. La sustitución de la palabra por la lengua de los signos no disipa el conflicto, sino que tiende más bien a reforzar la duda en cuanto a la identidad de la persona sorda. La puesta en evidencia del cuerpo en la comunicación aumenta el descrédito.

Si la represión de la gestualidad en la comunicación corriente induce una atención penosa a las personas sordas que dialogan entre sí, es igualmente un estorbo para la educación de los niños sordos de nacimiento y contribuye a hacerles la vida difícil. Sólo aquellos cuyos padres también son sordos aprenden a manejarse de manera natural con los signos, como los otros niños aprenden a hablar. Pero más allá de su círculo familiar son contados los interlocutores susceptibles de dialogar con ellos. En cambio, el niño sordo de nacimiento con padres que oyen no goza de ese "baño" de lengua y a menudo está aislado y carente de contacto con su medio ambiente, a menos que un miembro de la familia responda a sus esfuerzos de comunicación gestual.[28] Aunque ese lenguaje mímico no tenga la estructura de la lengua, pese a todo

[28] "No tardé en experimentar la necesidad de comunicarme con los otros, y desde entonces empecé a expresarme con la ayuda de una mímica muy simple", escribe Hellen Keller, ciega, sorda y muda. "Sacudía la cabeza para decir 'no', la inclinaba para decir 'sí'. El gesto de atraer hacia mí significaba 'ven', el de rechazar, 'vete'. ¿Quería pan? Hacía como si lo cortara en rodajas y lo untara con manteca. [...] Mi madre lograba que yo la comprendiera en una multitud de ocasiones" (Hellen Keller, *Sourde, muette, aveugle*, París, Payot, 1991, p. 21). "De muy pequeña, nadie me escuchaba –escribe la actriz Emmanuelle Laborit–. Mi madre y yo habíamos inventado un lenguaje propio, pero eso era todo..." (*Cf.* su testimonio en *Le Cri de la mouette*, París, Laffont, 1994).

saca al niño de su envoltura y lo acerca a la comunicación corriente. Pero si no dispone de un entorno que lo estimule en este aspecto, alentando sus tentativas, a menudo dará pruebas de una distancia neta con respecto a la normalidad en el dominio psicológico, afectivo, intelectual y social. Distancia que disminuye, inclusive hasta hacerse indiferente, si el niño ha aprovechado los signos como primera lengua y sus padres se consagraron a estimularlo y abrirlo sensorialmente al mundo. Al disponer de un marco para organizar su pensamiento y de un medio eficaz de comunicación con su entorno, y estar sensibilizado a la complejidad del mundo, el niño sordo experimenta un desarrollo personal en que su sordera no hace mella, aunque le imponga una relación particular con el mundo (Bouvet, 1982).

La comunicación mediante la lengua de los signos hace que intervengan la postura, el movimiento de las manos y las mímicas del rostro e implica un uso del cuerpo y una proximidad física que rompen con los ritos de interacción en vigor. A menudo librado a sí mismo, solo en su cuna, el niño occidental carece muchas veces de estimulaciones en una sociedad en que la palabra y el escrito prevalecen sobre el cuerpo, condenado al papel de comparsa. No ocurre lo mismo con el niño sordo del Africa subsahariana, como lo señala Marie-Jo Serazin. En un permanente cuerpo a cuerpo con su madre, vive a su ritmo aferrado a su espalda o sus caderas, respira con ella, siente el calor de su piel, vibra cuando ella cumple las tareas domésticas, camina, baila, habla con sus compañeras. El niño está en el centro de los intercambios y su sordera no representa una desventaja para él, porque si bien le faltan el sonido y las palabras, aprovecha innumerables estimulaciones visuales, táctiles, rítmicas, está sumergido en la sociabilidad y, permanentemente solicitado por unos u otros, participa en la efervescencia del mundo con toda su carne.

En un contexto semejante, ninguna prohibición afecta la lengua de los signos, porque la dignidad del cuerpo en la comunicación no plantea objeción alguna. "Es paradójico –escribe al respecto Marie-Jo Serazin– que allí donde la palabra es dominante, en Africa, en una matriz de oralidad, el oído sea relativo y la sordera no represente una gran desventaja. Pero, a la inversa, donde dominan la escritura y todas las técnicas de mediación, el oído se vuelve mayoritario y su déficit es una desventaja fundamental capaz de comprometer la buena maduración y el desarrollo adecuado del niño" (Serazin, 1983, p. 17). Si el niño occidental depende de su oído para su educación, para el niño africano no es más que una mediación entre otras. El estatus de la persona sorda (y su desa-

rrollo personal) depende del estatus del cuerpo, y en especial de la gestualidad, en la comunicación. La represión ritualizada del cuerpo en nuestras sociedades entraña la represión social del sordo y le hace difícil el camino de una feliz integración social: hace de la sordera una discapacidad.

Preservar al otro

En nuestras sociedades occidentales, sentimientos como la vergüenza, la culpa, la confusión, implican el juicio de los otros, real o en potencia. Para evitar los sinsabores a la vez personales y colectivos, el individuo se adapta por su propia cuenta a las expectativas de sus interlocutores, según los códigos de interacción o de conductas afectivas. Su grupo de pertenencia ejerce presión en favor de la normatividad de los comportamientos. La voluntad de dar una imagen positiva de sí mismo está en íntima relación con el miedo a perder prestigio y experimentar vergüenza. La cultura afectiva está en el origen de una regulación interna del comportamiento, mientras que el aparato policial y judicial vela por la regulación externa. La mirada del otro incita a la satisfacción normativa de las ritualidades sociales. Se trata de sentimientos o emociones que se apoyan en una concepción social del bien y el mal y lo lícito y lo ilícito, alimentan la autoestima e implican paralelamente una conciencia de la propia responsabilidad para con los otros. Pero la adhesión a las normas del vínculo social no es mecánica; esas normas no son más que materias primas a disposición de los actores que se acomodan a ellas según su estilo personal. Un crimen puede cometerse sin que su autor sienta la más mínima culpa: los anales del delito abundan en figuras semejantes. Los dignatarios nazis de Nuremberg no se sentían culpables.

La interacción genera el deseo del individuo de controlar las representaciones que el otro se hace de él y dar de sí la imagen más propicia. De manera sutil, la cuestión de la cara es el núcleo tácito del intercambio, pues en todo momento es susceptible de salir mal parada. En el lenguaje corriente, la cara o el semblante valen por el hombre en su totalidad, involucran el sentimiento de identidad y la estima de que goza de parte de los otros. La cara (o el semblante) es una medida de la dignidad social de que es objeto un actor. Goffman la define como “el valor social positivo que una

persona reivindica efectivamente a través de la línea de acción que los otros suponen que ha adoptado durante un contacto determinado" (Goffman, 1974, p. 9). Los ritos de interacción reúnen a actores bajo la égida de definiciones sociales a las que deben adaptarse para que el intercambio, en la medida de lo posible, no dañe en nada la estima que se tienen y creen merecer recíprocamente. "Un individuo salva la cara cuando la línea que sigue pone de manifiesto una imagen consistente de sí mismo, es decir, apoyada por los juicios y las indicaciones procedentes de los otros participantes y confirmados por lo que revelan los elementos impersonales de la situación" (Goffman, 1974, p. 10). La cara es obra de la mirada de los otros, de su juicio supuesto, siempre provisorio, y que conviene sostener con una actitud adecuada. La simetría de los rostros enfrentados confirma los datos de una identidad no impugnada. Los rostros en espejo de los actores se borran delante de los signos familiares del intercambio y la confirmación de sí mismo. Pero toda interacción está amenazada por torpezas, desfases, distracciones, actos fallidos, lapsus, risas tontas, ofensas, etcétera, susceptibles de frenar el desarrollo y hundir a los participantes en cuestión en la turbación.

La desnudez, la vulnerabilidad o, al contrario, el dominio, la claridad aparente que se leen en él, hacen del rostro una clave del intercambio, una indicación sobre la calidad de la interacción. En este aspecto, simboliza la relación con el otro encarnando el signo más vibrante, más expresivo de sí mismo. La piel del rostro encarna con claridad la zona sensible de la relación con los otros (Le Breton, 1992). El actor hace una triste figura cuando muestra a los otros una actitud desproporcionada con lo que podría permitirse legítimamente; cuando quiebra las expectativas de los otros, excediéndose en sus derechos y olvidando sus deberes. Por provocación o por inadvertencia, descubre una parte poco recomendable de sí mismo que lo expone a un juicio sin complacencia. O bien su figura empalidece, siendo así que había proclamado alto y fuerte su eminencia. Trata de salvar la cara, pero el rostro que ofrece a la mirada desmiente sus esfuerzos, el de los otros ya no está en espejo y se le oponen muecas escépticas o expresiones de ira. En nuestras sociedades, los intercambios reparadores (Goffman, 1973, pp. 101-180) permiten al autor del trastorno y a su víctima salir de la confusión. Al presentar excusas, justificaciones o súplicas, el ofensor procura redefinir la significación de su acto y anula su ambigüedad, afirmando a los ojos de los testigos que su relación con la regla infringida o la persona en cuestión es muy diferente de la que dejaba suponer su conducta. Al pedir perdón pública-

mente, evita la creación de un conflicto duradero y permite a los protagonistas proseguir el intercambio y poder mirarse nuevamente a la cara. El ofendido tiene a veces la presencia de ánimo de desactivar el trastorno con un rasgo de humor o una risa que distiende la situación y lo autoriza a manifestar el mantenimiento de su dignidad y su real indiferencia ante la ofensiva malhadada del otro. Esta actitud desenvuelta quebranta la gravedad de la conversación y fortalece la posición del ofendido, porque frente a ese rostro calmo que no se conmueve por tan poco el ofensor se ve obligado a tener una mejor disposición o a modificar su ángulo de ataque.

Proxémica

La ritualidad de la interacción descansa igualmente sobre un uso preciso de la distancia al otro y sobre contactos corporales lícitos según las circunstancias. Durkheim ya señala que "la personalidad humana es cosa sagrada, nadie osa violarla y hay que mantenerse a distancia del reducto de la persona, al mismo tiempo que el lugar por excelencia es la comunión con el otro". El espacio del encuentro es una estructura de significación que, según las sociedades o los grupos, se declina alrededor de las diferencias de estatus, sexo, edad, etcétera. Las actitudes físicas, el juego de la mirada, la relación con el olfato, el tacto o no del cuerpo del otro, la distancia de interacción, experimentan importantes variaciones de acuerdo con el grado de familiaridad que liga a los individuos presentes y el carácter íntimo o público del intercambio (Hall, 1971; 1984). El cuerpo dibuja el territorio del yo, es el dato fundador de la individuación (Le Breton, 1990), sus fronteras físicas se duplican con no menos dominantes fronteras simbólicas que lo distinguen de los otros y lo instauran en su soberanía personal, que nadie podría franquear sin su autorización. Hall distingue varias distancias con respecto al otro, social y culturalmente variables: la distancia íntima es la del afecto, la ternura, el amor, pero también la de la hostilidad o la agresión; la distancia personal corresponde a la separación mantenida entre los individuos en interacción, brinda las condiciones óptimas de visión y audición a fin de apreciar el comportamiento del otro y presenta variaciones sensibles de un grupo social a otro; la distancia social es la de dos individuos separados por una mesa o un escritorio; la

distancia pública es la que mide el alejamiento de un locutor con respecto a un grupo reunido en torno de él y al que se dirige en la forma de un discurso, una clase, una arenga, etcétera.

Esas distancias, por lo tanto, experimentan modulaciones considerables según las sociedades: así, para simplificar, los anglosajones, que mantienen cierta distancia con sus interlocutores, se sienten a veces molestos al hablar con latinos que tienden a acercarse y tocar a quien tienen en frente. A la inversa, los latinos experimentan una incomodidad simétrica frente a la distancia, la frialdad que creen sentir en sus interlocutores. En nuestras sociedades occidentales, si un hombre entra en una sala de espera, un ómnibus o el compartimiento de un tren, se sienta en un lugar que mantiene la reserva de los demás y la suya propia, sin excesos para no prestarse a sospechas: ni demasiado lejos, ni demasiado cerca. Si la mayoría de los asientos están ocupados, vacila antes de sentarse cerca de la persona que le parece más adecuada, a menos que decida permanecer de pie. En una sala de espectáculos, quien ya está sentado es incomodado un instante por el que se sienta a su lado o delante de él. Los brazos de las butacas son a veces un lugar simbólico de lucha sigilosa para ampliar el territorio personal. La situación creada y las calidades sociales de sus actores imponen las modalidades simbólicas del contacto. Si esa situación está gobernada por una relación de autoridad, con frecuencia la marca una distancia respetuosa, inscripción espacial de la jerarquía, a veces redoblada porque el subordinado permanece de pie frente a su superior sentado. La distancia, en el sentido moral del término, implica también un alejamiento con respecto al otro más grande que si las personas enfrentadas son de igual condición social. Proust describe con humor la prueba moral que significa ser presentado a un Guermantes, aunque sea joven.

> Dejaba caer sobre nosotros, como si no estuviera en modo alguno decidido a saludarnos, una mirada generalmente azul, siempre de la frialdad de un acero que parecía dispuesto a hundirnos en los más profundos repliegues del corazón. [...] Todo esto ocurría a una distancia de nosotros que, pequeña si se hubiera tratado de cruzar las armas de la réplica, parecía enorme para un apretón de manos y nos dejaba helados en el segundo caso como lo habría hecho en el primero, de modo que cuando el Guermantes, luego de una rápida recorrida por los últimos escondites de nuestra alma y nuestra honorabilidad, nos había juzgado dignos de encontrarnos en lo sucesivo con él, con su mano dirigida hacia nosotros al final de un brazo extendido en toda su longitud, parecía presentarnos un florete para un combate singular, y esa mano, en suma, estaba en ese

> momento colocada tan lejos del Guermantes que, cuando éste inclinaba a la sazón la cabeza, era difícil distinguir si nos saludaba a nosotros o a su propia mano.[29]

Del mismo modo, en ciertas instituciones, la concurrencia se levanta cuando llegan quienes encarnan la autoridad del lugar: un tribunal, una asamblea e incluso una clase en la escuela, que se pone de pie a la entrada de un docente o un inspector. La autoridad no es sólo una actitud moral, a menudo comprende una espacialidad simbólica, un uso específico de los ámbitos y los cuerpos que no deja nada librado al azar. En las relaciones amorosas o familiares, según las sociedades, el espacio reparte a hombres y mujeres en lugares separados. El acceso al cuerpo del otro en la ternura o la sexualidad, con excepción de las situaciones de violencia o de la indiferencia, se basa en maneras comunes de acercarse a él, de acariciarlo, de besarlo, etcétera, y esto con fuertes variaciones culturales. El tratamiento del cuerpo del otro durante la interacción plantea prohibiciones específicas. De acuerdo con la función, el estatus de su interlocutor y el contexto del intercambio, el actor sabe qué modo de expresión utilizar. En Japón, por ejemplo, todo encuentro obedece a mandatos precisos y los actores deben protegerse de cualquier equivocación posible. Nachane Chié cuenta que

> en la vida corriente, alguien que ignorara la posición respectiva de quienes lo rodean no podría hacer nada: ni hablar, ni comer, ni sentarse. En efecto, hablar es manejar una serie de expresiones de matices diversos y sutiles que tienen en cuenta la relación entre el rango del locutor y el del interlocutor. Las expresiones y el tono convenientes para un superior no deben utilizarse para dirigirse a un inferior [...]. El primer gesto consiste en intercambiar las tarjetas de visita [...] lo que no tiene por única función indicar el nombre y la dirección, sino también el título, el grado y la institución de la que depende quien la exhibe.[30]

"Una pareja que tal vez pasó su noche de bodas en una habitación donde duermen otras diez personas se abstendrá de tocarse las manos en público [...]. Los esposos jamás van uno junto al otro en la aldea, porque el marido, en particular, 'tendría vergüenza'.

[29] M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, París, Classiques français, 1994, p. 452 [traducción castellana: *En busca del tiempo perdido*, 3, *El mundo de Guermantes*, cuarta edición, Madrid, Alianza, 1977].

[30] Nachane Chié, *La Société japonaise*, París, Armand Colin, 1974, p. 45.

Por eso ningún niño samoano está acostumbrado a ver a su padre y su madre intercambiar caricias" (Mead, 1963, p. 389). Al caer en la evidencia de su ternura o su deseo, el individuo, sin saberlo, vive en primera persona una manera ritualizada de comportarse frente al otro. Todo individuo posee así una especie de reserva personal, un espacio que prolonga su cuerpo y forma una pantalla entre él y el mundo, que no se rompe sin su asentimiento o sin violentarlo. Una envoltura simbólica lo protege del contacto de los otros, que saben intuitivamente a qué distancia mantenerse para evitar incomodarse mutuamente. Pero la ternura o el deseo disuelven las fronteras de sí mismo. En la vida corriente, según las situaciones sociales, la interacción tolera o no los contactos físicos entre los individuos, pero prescribe entonces los lugares del cuerpo susceptibles de tocarse y de qué manera. En nuestras sociedades, el tratamiento del cuerpo del otro en la interacción plantea prohibiciones específicas, sobre todo en lo que concierne al rostro y la zona sexual. [31] En ese aspecto, la ritualidad del contacto difiere si se trata de una relación amorosa. El rostro del desconocido se toca excepcionalmente cuando se pone la mano sobre la frente de un enfermo en un gesto de apaciguamiento o compasión. Si en nuestras sociedades occidentales los contactos físicos entre desconocidos se orientan claramente hacia la evitación, el movimiento se invierte en la relación con el niño. Se recomienda socialmente tocarlo, mimarlo, besarlo, mostrarle cariño, aun con el riesgo de suscitar su irritación o su huida. Su rostro es el objeto privilegiado de la ternura: besos en las mejillas y la frente, golpeteo del mentón, caricias, etcétera.

Si se franquea la distancia normativa, el intercambio pierde su neutralidad. El equívoco se deduce del extravío cometido con respecto a las ritualidades: un gesto que se demora un poco de más o que toca una parte del cuerpo, aunque sólo sea una mano o un brazo, cuando no es eso lo que se estila, tentativas más o menos hábiles de seducción o declaración de amor encubierta. La actitud de conquista implica romper la reserva y penetrar con precaución dentro de la esfera personal del otro. La iniciativa surge en

[31] Dos pasajes del Génesis describen un modo de juramento cuyo cumplimiento implica la mano puesta sobre el sexo del patriarca. Abraham, anciano, pide a uno de sus servidores, tras hacerle poner la mano sobre su sexo, que le jure que escogerá para Isaac una esposa de su parentesco y no una mujer de Canaán. En el umbral de la muerte, de la misma manera, Jacob hace jurar a José que llevará su cuerpo a la tumba de sus ancestros, fuera de Egipto. El contacto simbólico con el sexo, en esas circunstancias particulares, signa una promesa de fidelidad a una filiación.

principio del hombre a través de una mirada insistente posada sobre la mujer, y/o de un acercamiento físico que se esfuerza por atraer la atención y someter a prueba las reacciones, al mismo tiempo que se preserva, sin embargo, una especie de discreción que le permite salvar las apariencias en caso de rechazo. La ruptura del espacio íntimo se experimenta con frecuencia, pero en un sentido contrario, durante un intento de intimidación que apunta justamente a provocar malestar, a someter al otro pero sin recurrir a la lucha física, última etapa de la ruptura en el momento en que la sacralidad de la persona ya no se sostiene frente a la ofensa o la agresividad. La falta de respeto de esas fronteras simbólicas, e inconscientes mientras no se las transgrede, es vivida en el acto como una agresión por el sujeto que la sufre.

Ritualidades íntimas: satisfacer las "necesidades naturales"

Durante mucho tiempo, la satisfacción de las necesidades naturales se realiza un poco en cualquier parte; "nadie se priva de orinar en las escaleras, los rincones de las habitaciones, contra las tapicerías y las paredes de un castillo si le dan ganas", señala N. Elias (1973, p. 233). El sentimiento de vergüenza es inexistente y las calles abundan en espectáculos de ese tipo. "Es poco cortés saludar a quien orina o defeca", escribe sin ambages Erasmo (Elias, 1973, 214) en *La urbanidad infantil*, con lo que marca la banalidad de la situación y la leve turbación que comienza a suscitar. Para no distraer o incomodar a quien se encuentra en esa situación, es preferible por lo tanto ignorarlo y proseguir el camino. Otros tratados de urbanidad insisten durante varios siglos en el imperativo de no defecar en cualquier parte o, de lo contrario, hacerlo con discreción, fuera de las paredes interiores de las casas o las calles y de la mirada eventual de los niños. En 1694, la duquesa de Orleans escribe a la Electora de Hannóver:

> Ya que tenéis la dicha de cagar cuando lo deseéis, ¡cagad por tanto todo lo que queráis! [...] No estamos en la misma situación aquí, donde estoy obligada a guardar los soretes para la noche; en las casas que dan al bosque no hay frotador. Tengo la desdicha de vivir en una de ellas y por consiguiente el pesar de tener que ir a cagar afuera, lo que me fastidia, porque me gusta cagar a mis anchas cuando mi culo no se apoya en nada. *Ítem* todo el mundo nos ve

> cagar; pasan hombres, muchachas, mozos, curas y suizos. [...] Os daráis cuenta entonces de que no hay placer sin pena, y que si no cagáramos, estaría en Fontainebleau como pez en el agua. (Laporte, 1978, p. 21.)

Caminar por las calles en esas condiciones exige una constante vigilancia para no ensuciarse metiendo los pies allí donde hoy habría más bien un excremento de perro.[32] No se excluye la posibilidad de recibir en la cabeza el contenido de un orinal descuidadamente arrojado desde una ventana hacia la acera. Uno se alivia donde puede, apenas apartado del movimiento de los transeúntes, pero siempre bajo sus ojos.

Durante el Antiguo Régimen, los reyes o los grandes de este mundo no temen recibir a sus visitantes sentados en su silla retrete. Enrique III es asesinado por J. Clément en esa postura. Los cronistas del reino de Luis XIV multiplican los relatos en los que la silla retrete cumple un papel central. A. Franklin explica incluso que en el siglo XVII

> No se la disimula. Es admitida en la mejor sociedad; se trata de un asiento predilecto en el que durante algún tiempo uno se olvida de sí mismo; donde se medita, se sueña, se conversa, se escribe, se juega. Los generales escuchan los informes sentados en ella, y desde ella despachan sus órdenes; los ministros reciben allí en audiencia a los embajadores. Las grandes damas no se avergüenzan de mostrarse en ella ni se ruborizan al ver cómo se constituye en torno de ese asiento pestilente el círculo de sus íntimos.[33]

La generalización del uso de los retretes, sobre todo con el cambio de siglo, contribuyó a afianzar las normas del pudor y a cubrir con un manto de discreción las tareas cotidianas de evacuación de los occidentales.

Las ritualidades de lo íntimo encierran con cuidado las manifestaciones corporales de la digestión o la evacuación: el eructo y el pedo se prohíben o suscitan incomodidad cuando escapan a sus autores, o bien se convierten lógicamente en signos de provocación

[32] En 1764, un observador describe Versalles "como el receptáculo de todos los horrores de la humanidad [...]. El parque, los jardines, el castillo mismo revuelven el estómago por sus malos olores. Los pasajes de comunicación, los patios de los edificios en ala, los corredores, están repletos de orina y materias fecales: parece que el castillo, los jardines, los paseos y la ciudad se hubieran abandonado a la indiscreción de los soldados y el populacho más vil, que hacen en ellos sus inmundicias impunemente y sin pudor delante de los viandantes" (informe de Turmeau de la Morandière, citado por Guerrand, 1985, p. 58).

[33] A. Franklin, *La Vie privée d'autrefois*, París, 1890, t. 7 (*L'hygiène*), p. 20.

o desprecio hacia el otro, de afirmación de la soberanía personal, si se dejan oír en un marco en que, en principio, no son admisibles. Las reglas de urbanidad exigen una borradura ritualizada del cuerpo. En nuestras sociedades occidentales, la satisfacción de las necesidades naturales se entierra en la *privacy*, los comportamientos correspondientes a la intimidad, con excepción, a veces, de la vida familiar, pero no tolera en principio la presencia de un extraño. La micción o la defecación son actividades corrientes, pero demandan aislamiento para no suscitar la incomodidad propia o del otro. La primera, sin duda, es objeto de algunas excepciones: durante los viajes en ómnibus o automóvil, los hombres bajan y orinan en las cunetas, a algunos metros de los demás, bajo la eventual mirada de quienes permanecen en el vehículo, pero dándoles la espalda. A veces se suscitan discusiones con una especie de indiferencia viril a la actividad que realizan. Las mujeres, por su parte, no bajan y deben contenerse o bien, si las circunstancias se prestan a ello, dispersarse por los bosques circundantes o hacer fila delante de las pequeñas construcciones habilitadas a tal efecto. En los baños masculinos, los mingitorios están igualmente uno al lado del otro y obligan a descargarse de concierto; las miradas se pierden en la contemplación de los azulejos de las paredes o las inscripciones pornográficas para no suscitar equívocos. Encontrarse así con compañeros o amigos genera a veces molestias e impone entonces estrategias de aplazamiento o bien el recurso a los retretes. Si la micción en presencia de otros suscita algunas reservas, la defecación sigue siendo en principio un acto que implica el aislamiento. En este caso, las puertas de los retretes, aun para uso de los hombres, puede cerrarse desde adentro. Ser sorprendido en esa postura implica una vergüenza de la que será difícil reponerse, e incomodidad para el testigo involuntario de la escena.

Cuando las circunstancias imponen aliviarse bajo los ojos de los otros, el pasaje al acto se vive como una prueba moral acompañada por un sentimiento de vergüenza. La literatura carcelaria abunda en testimonios de este tipo, porque los presos, de a dos o tres por celda, están constante y recíprocamente bajo las miradas de los otros, inclusive en esas circunstancias. En ciertos casos, la hospitalización también obliga al enfermo a ocultarse, por ejemplo debajo de las sábanas, para descargarse y tener a continuación la incomodidad de ver a la enfermera tomar el recipiente para ir a vaciarlo. La literatura de los ejércitos muestra igualmente que el hecho de que todos remen en el mismo bote y tengan que pasar cotidianamente por las mismas situaciones conduce en definitiva

a una ritualización de la inconveniencia. En las primeras páginas de *Sin novedad en el frente*, E. M. Remarque cuenta la salida de tres amigos, que van juntos a aliviarse en el campo. "Todavía recuerdo cómo, al principio, cuando éramos reclutas, nos sentíamos incómodos en el cuartel cuando teníamos que usar las letrinas comunes. No había ninguna puerta y veinte hombres estaban sentados allí, uno al lado del otro, como en el tren. De un solo vistazo se les podía pasar revista [...]. Desde entonces aprendimos a superar mucho más que ese pequeño sentimiento de vergüenza. Con el tiempo, vimos otros."[34] Y los tres hombres se instalan lado a lado durante horas sobre cajas improvisadas. Haber superado la prueba de hacer las necesidades bajo la mirada de los otros equivale a una especie de rito de paso. "El nuevo se había acostumbrado bastante rápido a nuestra vida brutal –escribe Dorgelès–. Ahora sabía lavar su plato con un puñado de pasto, empezaba a tomarle gusto a nuestro vinacho y ya no lo avergonzaba hacer sus necesidades delante de los demás. 'Estás madurando, viejo, estás madurando', comprobaba Breval con satisfacción."[35]

Muchas otras sociedades experimentan una tranquila indiferencia ante la micción o la defecación públicas. En la India, por ejemplo, aunque con un pudor relativo que se disimula con una técnica del cuerpo y un uso apropiado de la ropa, es frecuente ver a los hombres, y más raramente a las mujeres, descargarse en los lugares de paso. Empero, escribe Naipaul al bajar de un ómnibus en Srinagar, "si uno sorprende a un grupo de tres mujeres aliviándose en compañía, escucha sus risas ahogadas: la vergüenza es para uno, que se expone a semejante escena". Escritor de origen indio pero que creció en Trinidad, en un contexto muy distinto, V. S. Naipaul consagra muchas páginas a una costumbre que no deja de sorprenderlo. En Panaji, quien realiza un paseo matinal a lo largo del río Mondovi descubre otra versión de la sociabilidad de las letrinas a cielo abierto.

> Dos metros más abajo, al borde del agua y hasta donde alcanza la mirada, se ve una fila de gente acuclillada. [...] Para los habitantes de Goa, como para los de la Roma imperial, descargarse es una actividad social; se acuclillan uno al lado del otro; conversan. Cuando terminan, con el pantalón todavía bajo y el trasero al aire, se meten en el agua para lavarse. Luego suben hasta la avenida,

[34] Erich Maria Remarque, *À l'Ouest rien de nouveau*, París, Livre de poche, pp. 12-13 [traducción castellana: *Sin novedad en el frente*, Barcelona, Bruguera].
[35] R. Dorgelès, *Les Croix de bois*, París, Livre de poche, p. 57.

trepan a sus bicicletas o sus autos y se van; la orilla está tapizada de excrementos.[36]

Los indios no se espantan de evacuar en cualquier lugar: en la orilla del río, las playas, los bosques, los terrenos baldíos, las colinas, la espesura, pero a menudo también en la calle, de cuclillas junto a una pared. Otra imagen, cerca de la universidad de Madrás, pero nosotros mismos podríamos haber citado muchos otros ejemplos: un viejo de porte imponente, pelo blanco y anteojos camina delante de Naipaul. De repente, "se levanta el *dhoti* * y deja al descubierto su trasero desnudo, con la excepción de una especie de cordel; se pone en cuclillas, mea en la acera y se levanta tranquilamente; con el *dhoti* siempre alzado, se arregla el cordel, luego deja caer aquél y sigue su camino. Es una avenida muy concurrida a la noche [...] sin embargo, nadie le presta atención, ningún rostro se aparta con embarazo". Los indios no procuran ocultarse. No les molesta estar con otros. Nadie mira al otro con desaprobación y ninguna vergüenza afecta a quien se descarga tranquilamente sobre un peñasco, a algunos metros de la muchedumbre que pasa a lo largo de la avenida al borde del mar, en Pondichéry, por ejemplo. Los indios no los ven; esas siluetas acuclilladas son transparentes a sus ojos. Me acuerdo igualmente de una larga marcha hacia la periferia de la ciudad de Lomé (Togo), durante una primera estadía africana. Al ganar la playa tras rodear una dunas, me sorprendió encontrarme frente a un puñado de hombres en cuclillas frente al mar charlando tranquilamente, con los pantalones bajos, mientras transformaban la orilla en letrina, como en la India. Seguí mi camino, sin duda más incómodo que ellos, a quienes no perturbé en absoluto. Muchas otras sociedades son igualmente hospitalarias para las actividades orgánicas que nosotros solemos callar o cubrir de vergüenza. Sin embargo, al sabio Ponócrates no lo amedrentaba acompañar a Gargantúa cuando éste "iba a los lugares excusados a excretar las digestiones naturales",[37] y aprovechaba la oportunidad para exponerle un docto comentario de sus lecturas precedentes.

* Taparrabo masculino usado en la India (n. del t.).

[36] V. S. Naipaul, *L'Illusion des ténèbres*, París, 10-18, 1989.

[37] François Rabelais, *Gargantúa*, libro 1, capítulo XXIII. Recordemos al respecto el texto de la Biblia, en el Deuteronomio: "Tendrás un lugar fuera del campamento y allí irás, afuera. Llevarás un pico en tu equipo y cuando vayas a acuclillarte afuera, golpearás con él y cubrirás tus inmundicias. Puesto que Yahveh tu Dios recorre el interior del campamento para protegerte y liberarte de tus enemigos. Por eso tu campamento debe ser una cosa sagrada; nada repugnante debe ver Yahveh en tu casa; ¡de lo contrario, se apartaría de ti!" (XXIII, 13-15).

La escena de la interacción dibuja una figuración simbólica de los cuerpos en el espacio. A imagen de la conversación, evoca una coreografía en la que los movimientos concertados de los *partenaires* se atraen y responden sutilmente, creando un ritmo, una coherencia. Las palabras, los giros de la exposición, los desplazamientos, los gestos, las mímicas y las posturas se realizan en sincronía y el cambio de posición de uno entraña el de otro, aunque sólo sea para mantener una disposición propicia al intercambio o simplemente en una especie de acompañamiento inconsciente. Dos amigos sentados a una mesa se apoyan sobre el mismo codo, mueven la cabeza al mismo ritmo, se levantan al mismo tiempo, etcétera. Si uno enciende un cigarrillo o toma un vaso, invita al otro a unírsele. Una interacción es una forma de homeostasis en movimiento que mantiene dentro de un universo de sentido una interdependencia rigurosa de los actores presentes. El flujo verbal responde a reglas pero no compete a una intencionalidad directa; la palabra formula de entrada el pensamiento del individuo y del mismo modo sus movimientos caen por su propio peso. La interacción esboza así en el espacio una armonía simbólica que mezcla de manera significativa los gestos, las posturas, los desplazamientos de unos y otros. Los movimientos del alocutario se acompasan al ritmo del locutor (Condon, 1984, p. 57). Las gestualidades se entrelazan y se relevan con fluidez y delicadeza, con la misma evidencia que sobre una pista de baile.[38]

Hablar o escuchar exige la misma participación en un cañamazo común de palabras y gestos que representan una partitura ritmada en el espacio, partícipe de una misma cadencia. El hecho de sacar un cigarrillo de un paquete o el de llevarse una taza de café a los labios son acciones que se incorporan al contenido de la interacción, se coordinan con su *tempo* y se realizan en los movimientos del habla y el cuerpo del o de los interlocutores; se modulan en una especie de reciprocidad, el movimiento de uno suscita en el otro un cambio de actitud o de entonación, una pausa,

[38] Condon señala que la sincronía de la interacción es un elemento correspondiente a la condición humana. Pudo demostrar que los recién nacidos armonizan sus movimientos con las voces que escuchan a su alrededor, cualquiera sea el idioma. Sugiere inclusive que esta sincronía ya está presente *in utero* (Condon, 1984, p. 60). Durante una de sus experiencias, se conectaron electroencefalógrafos a dos personas que conversaban, a fin de comparar sus ondas cerebrales. Las dos agujas del EEG se desplazaban rigurosamente juntas, como si estuviera en movimiento un solo cerebro. Si otra persona intervenía súbitamente en el intercambio, las agujas dejaban de desplazarse al mismo tiempo.

etcétera, en un proceso en espejo que perdura a través de toda la interacción y contribuye a su mutua inteligibilidad para los actores que prevén o siguen los comportamientos de sus interlocutores. A veces, esas correspondencias interfieren notoriamente en el desarrollo del intercambio: así, una secuencia de psicoterapia analizada por Scheflen, en cuyo transcurso una adolescente está rodeada por su padre y su madre. Cuando empieza a hablar, sus padres mueven las piernas hacia ella, sin intención consciente, pero la hija se calla en el acto y cruza brazos y piernas. Comunicación inconsciente que traduce la interdependencia del movimiento de los actores durante la interacción.

Simultáneamente, el conjunto de los movimientos implicados en esta coreografía corriente contribuye a la circulación del sentido entre los participantes en el intercambio. Los ritos de salutación o despedida son una buena ilustración de ese movimiento de vaivén de palabras, silencios y gestos en la evidencia de movimientos que se responden con una precisión cronométrica. Un tejido conjuntivo de sentido y movimientos une a los participantes del intercambio en una composición mutua tramada en la simbólica social a la que cada uno de ellos hace su contribución. El anuncio de que la interacción llega a su término se traduce por una palabra más vacilante, miradas que se evitan, movimientos de retirada, una entonación particular, etcétera. Lentamente, los cuerpos se desprenden de su mutua dependencia simbólica, se liberan. Luego de una última y breve recomposición de su armonía en el momento de despedirse, la separación de los actores induce la ruptura de la frágil sincronía gestual anteriormente anudada. Este aspecto de la interacción confirma a los interlocutores en su sensación de identidad, y aun en lo ínfimo de esos movimientos recíprocos, en espejo o complementarios, y casi inconscientes, aquéllos realizan un reconocimiento mutuo, una toma en consideración de la corporeidad y la palabra del otro.

Estos comportamientos regulados se encuentran inclusive en el conflicto o el enfrentamiento físico, que ponen en juego otra forma de reciprocidad. El cuerpo a cuerpo compone entonces una interdependencia simbólica que, en su violencia, hace solidarios los movimientos de los adversarios. Pero la agresividad suscita a veces una actitud complementaria de sumisión, que marca entonces la ascendencia de un individuo sobre otro, y en especial la imposición de un ritmo y una línea de sentido. Los intercambios reparadores (Goffman) que apuntan a la reconciliación o a borrar una acción desafortunada que amenaza con hacer perder prestigio a uno de los participantes restablecen el contacto en una forma

más consensual, al introducir otra estructura de significación, pero sólo cambian el registro de la coordinación rítmica y gestual. En cambio, cuando ese entrelazamiento simbólico es perturbado por una ruptura en el sistema de expectativas mutuas, la discordancia de un gesto o una palabra, que ya no encajan en los de los otros miembros, aparece el malestar. Es breve, por ejemplo, en el caso de una mano tendida para saludar que, por inadvertencia, no encuentra la mano del otro, distraído en otra cosa. Un arrebato temperamental proyecta una breve turbulencia en la reciprocidad mutua. El desinterés de uno de los interlocutores o su apuro por terminar se traducen en una disarmonía de los movimientos, desfases en el *tempo* del intercambio que llevan a hacer incómoda la interacción y precipitan su conclusión.

La sincronía, sin embargo, puede seguir faltando si el promotor del trastorno es esquizofrénico, por ejemplo, y da muestras de una serie gestual y un discurso desfasados con respecto a las ritualidades comunes. La fractura coreográfica de la interacción es un índice negativo de relación. Trabajos originados en la estela de los descubrimientos de Bateson sobre el *double bind* (doble vínculo) (1980) revelan que las madres de niños esquizofrénicos muestran sin saberlo una discordancia entre la literalidad de lo que dicen y su actitud, e introducen en la comunicación una turbulencia que desconcierta al niño y le impide encajar ritualmente en el intercambio con su madre. Esta, por ejemplo, lo llama; entonces, él se acerca, pero ella se retira repentinamente, generando incertidumbre. El niño está dividido entre varias respuestas y no sabe cuál adoptar: responder a la palabra emitida o al gesto de retirada. Cuando ese tipo de relación se multiplica, el niño queda sumergido en plena confusión mental. Si la sincronía se restablece, lo hace en detrimento del niño atrapado en una dependencia radical con respecto a las iniciativas incoherentes de su madre. La experiencia clínica atestigua que esos comportamientos se insertan en una constelación familiar que funciona de manera homeostática y mantiene un equilibrio relacional, pero a costa de la neurosis de unos y la psicosis del otro. De allí la puesta en práctica, en la década de 1960, de la psicoterapia sistémica, que parte del principio de que quien presenta síntomas no está necesariamente enfermo, sino que expresa más bien con su sensibilidad personal una patología familiar. El rumbo terapéutico implica generar un nuevo equilibrio que favorezca la expansión de los diferentes integrantes del grupo, dado que cualquier cambio que afecte el comportamiento de uno conmueve el campo de las relaciones establecidas.

3
ANTROPOLOGIA DE LAS EMOCIONES (1)

Pero el estado afectivo en que se encuentra entonces el grupo refleja las circunstancias que atraviesa. No sólo los allegados más directamente afectados aportan a la asamblea su dolor personal, sino que la sociedad ejerce sobre sus miembros una presión moral para que pongan sus sentimientos en armonía con la situación. Permitir que se mantuvieran indiferentes al golpe que la conmueve y la disminuye sería proclamar que no ocupa en sus corazones el lugar al que tiene derecho: sería negarla. Una familia que tolera que uno de los suyos muera sin llorarlo testimonia con ello que carece de unidad moral y cohesión: abdica; renuncia a ser. Por su lado, el individuo, cuando está fuertemente apegado a la sociedad de la que forma parte, se siente moralmente obligado a participar en sus tristezas y sus alegrías; desinteresarse de ellas sería romper los vínculos que lo unen a la colectividad; sería renunciar a quererla, y contradecirse.

É. DURKHEIM,
Las formas elementales de la vida religiosa

Afectividad y vínculo social

El hombre está afectivamente en el mundo y la existencia es un hilo continuo de sentimientos más o menos vivos o difusos, cambiantes, que se contradicen con el correr del tiempo y las circunstancias. Su tonalidad psicológica está acompañada a veces por modificaciones viscerales y musculares, un cambio de la mirada posada sobre el mundo, una resonancia significativa en la relación con los otros. El goce del mundo es una emoción que cada situación renueva según sus propios colores. La misma actividad del pensamiento no escapa a ese filtro. El hombre no está en el mundo como un objeto atravesado a ratos por sentimientos. Implicado en sus acciones, en sus relaciones con los otros y los objetos que lo rodean, en su medio ambiente, etcétera, está

permanentemente afectado, tocado por los acontecimientos. Aun las decisiones más razonadas, más "frías", movilizan la afectividad y son procesos a los que subyacen valores, significaciones, expectativas, etcétera. Sus procesos se mezclan con sentimientos, lo que lo diferencia de la computadora. El "corazón" y la "razón", lejos de rechazarse, se entrelazan de manera necesaria, se influyen mutuamente, y el individuo logra a veces "razonar" en parte su afectividad al percibir, por ejemplo, cómo lo molesta; o se rinde a ella con toda buena fe o la lucidez atenuada de un "ya lo sé, pero, de todas formas...". Empero, en el primer caso, lejos de elevarse más allá de su emoción, el sujeto no hace más que verterla en otro registro: no la elimina. Oponer "razón" y "emoción" sería desconocer que de todas maneras una y otra están inscriptas en el seno de lógicas personales, impregnadas de valores y, por lo tanto, de afectividad.[1] Hay una inteligibilidad de la emoción, una lógica que ésta busca y una afectividad del pensamiento, aun del más riguroso, una emoción que lo condiciona.

La vida afectiva se impone al margen de toda intención, apenas se gobierna y a veces va en contra de la voluntad, aun cuando responda siempre a una actividad de conocimiento ligada a una interpretación que hace el individuo de la situación en que está inmerso. Es un pensamiento en movimiento que el *cogito* no agota; también intervienen en su surgimiento unos mecanismos inconscientes. En ocasiones autoriza un control, o al menos un juego posible con su expresión para alcanzar un ajuste más favorable a las circunstancias. El actor presenta una ilustración sobrecogedora de ello por su capacidad para modular en su papel un repertorio de signos que dejan ver emociones que no siente. Para el sentido común, la afectividad parece a primera vista un refugio de la individualidad, un jardín secreto donde se cristaliza una interioridad de la que nacería una espontaneidad sin defecto. Pero si se ofrece con los colores de la sinceridad y la particularidad individual, siempre es, no obstante, la emanación de un medio humano dado y un universo social de valores. El alejamiento en el espacio, a través de los datos etnológicos, o en el tiempo, a través de la historia de las mentalidades, destaca las maneras cambiantes y convencionales de las emociones y sus puestas en juego según los

[1] Tras tomar nota de estas ambivalencias, Daniel Goleman sugiere la existencia de una inteligencia emocional que consiste en el conocimiento, por parte del sujeto, de sus emociones y su uso social apropiado. Cualidad que escapa a quienes, pese a tener a veces una innegable calidad de pensamiento, no logran controlar su afectividad, ponerla al servicio de su meta o tomar en cuenta la susceptibilidad de los otros (Goleman, 1995).

grupos sociales y las circunstancias. Fuerza a percibirse desde la perspectiva de la relatividad social y cultural de nuestras propias conductas, aun en el caso de los valores que parecen íntimos y esenciales. El rodeo antropológico recuerda el carácter socialmente construido de los estados afectivos, incluso de los más ardientes, y de sus manifestaciones contra un fondo filogenético sobre el que borda las sociedades.

¿Cómo definir los diferentes rasgos de la vida afectiva? La afectividad simboliza el clima moral que baña constantemente la relación del individuo con el mundo, la resonancia íntima de las cosas y los sucesos tal como los dispensa la vida cotidiana en una trama discontinua, ambivalente, inasible por su complejidad y su mosaico. El humor remite a un clima afectivo provisorio, a la coloración particular de la mirada del individuo independientemente de las circunstancias exteriores. El sentimiento es una tonalidad afectiva hacia un objeto, marcada por la duración y homogénea en su contenido, si no en su forma. Manifiesta "una combinación de sensaciones corporales, gestos y significaciones culturales aprendidas a través de las relaciones sociales" (Gordon, 1981, p. 563). La emoción es la resonancia propia de un acontecimiento pasado, presente o futuro, real o imaginario, en la relación del individuo con el mundo; es un momento provisorio nacido de una causa precisa en la que el sentimiento se cristaliza con una intensidad particular: alegría, ira, deseo, sorpresa, miedo, allí donde el sentimiento, como el odio o el amor, por ejemplo, está más arraigado en el tiempo, más integrado a la organización corriente de la vida, más accesible, también, a la posibilidad de un discurso. La emoción llena el horizonte, es breve, explícita en términos gestuales, mímicos, posturales, e incluso de modificaciones fisiológicas. El sentimiento instala la emoción en el tiempo, la diluye en una sucesión de momentos que están vinculados con él, implica una variación de intensidad, pero en una misma línea significante. Se envuelve en un discurso susceptible de explicitarse a partir de valores comunes, nombra su objeto y su razón de ser, precisa su significación, es un motivo de intercambio dentro del grupo. Los psicólogos o los filósofos elaboran a veces teorías, como lo hicieron Max Scheler para el resentimiento (1970), el sufrimiento (1936) o la simpatía (1928), o G. Simmel (1988) o T. Luckman para el amor (1988), etcétera. La emoción es una escansión moral del acontecimiento, clara en su expresión. En estos análisis no haremos una distinción neta entre emoción y sentimiento, puesto que una y otro se incluyen y competen a la misma impregnación social. Sentimiento y emoción nacen de una relación con un objeto, de la

definición que hace el sujeto de la situación dentro de la cual está implicado, es decir que inducen una evaluación, aunque sea intuitiva y provisoria. Esta se basa en un repertorio cultural que distingue los diferentes estratos de la afectividad y mezcla relaciones sociales y valores culturales que se apoyan sobre una activación sensorial. Se expresa en una serie de mímicas y gestos, en comportamientos y discursos cultural y socialmente marcados, pero en los que intervienen igualmente todos los recursos interpretativos y la sensibilidad del sujeto.

En su *República* (3605-3606), Platón proscribe a los poetas, culpables a sus ojos de atizar unas emociones que perjudican la razonable serenidad de la ciudad. El ideal del ciudadano se cumple en una templanza que ninguna circunstancia debe romper. Toda palabra proferida, toda relación social, se establecen en la mesura y el control de los sentimientos. El sentido común asimila de buen grado la emoción a una emergencia de irracionalidad, a una falta de autodominio, a la experiencia de una sensibilidad exacerbada. La emoción sería entonces un fracaso de la voluntad, una impotencia para controlarse, una imperfección lamentable en la adopción del camino recto propio de una existencia razonable. Una actitud de rigor moral frente al mundo jamás conocería esas debilidades. Como si la vida afectiva no tuviera que desbordar un estiaje tranquilo y casi imperceptible. El pensamiento científico retoma a veces sin distanciarse ese juicio de valor y analiza la emoción como una fuente de perturbación de los procesos intelectuales y la conducta. Un investigador tan riguroso como Paul Fraisse no vacila en definirla como "un trastorno de la expresión de las conductas" (1968, p. 143). Algunas líneas más adelante, explica que "la emoción aparece cuando las exigencias de la situación son desproporcionadas a las posibilidades del sujeto, es decir, cuando hay un desfase entre sus previsiones perceptivas y cognitivas y su repertorio de respuestas" (*ibid.*, p. 144). Fraisse, o los autores que están de acuerdo con esa definición, sobreentienden el modelo de una afectividad corriente y llana, bajo el control de la conciencia lúcida del individuo, cualquier desborde de la cual introduciría un malestar.[2] La oposición entre la "razón" y la "pasión", entre una especie de afectividad cero propicia a la inteligencia y la emoción

[2] La cultura letrada medieval distingue el *gestus*, que designa a la vez un gesto particular y el conjunto de los movimientos del cuerpo, de la *gesticulatio*, "deriva enfática y peyorativa de *gestus*", que traduce la idea de un gesto excesivo, inmoral, asociado a las categorías sociales desvalorizadas: histriones y prostitutas. La "razón" de uno se opone a la "sinrazón" de la otra (Schmitt, 1990, pp. 30 y 140).

causante de extravío moral o pérdida de lucidez, es un hilo rojo de la historia occidental de la filosofía, pero esta oposición se ignora en las otras culturas.[3]

Este modelo es antiguo; encontramos sus primicias en Aristóteles, cuya ética recomienda mantener los sentimientos a prudente distancia de los excesos, o en los estoicos, que perciben las pasiones "como arrebatos del alma irrazonables y contra la naturaleza" (Zenón). El sabio se consagra al dominio calmo de su vida afectiva bajo la égida de la razón. En una perspectiva médica heredada de Galeno y vigente, según Jean Starobinski, hasta fines del siglo XVIII, las pasiones se perciben igualmente como defectos del alma y, sobre todo, graves fuentes de enfermedades a causa de los quebrantos corporales que suscitan. He aquí un pasaje de Ambrosio, que les pasa revista en el plano médico:

> Ahora bien, esas perturbaciones del ánimo [...] no aportan ningún beneficio al hombre sano, por mediocres que sean, con la excepción (tal vez) de la alegría, por el medio que hemos mencionado. Puesto que la tristeza no es útil para nadie, si no por ventura en caso de que alguien esté extraviado y del todo disuelto a causa de un gozo demasiado grande. La ira no es útil a nadie salvo al casero indolente y perezoso, o a quien sufra alguna enfermedad de humor frío y mucoso. Nadie puede beneficiarse con el miedo, sino aquellos que, a causa de un excesivo sudor, un flujo de sangre o una evacuación extrema, estén prontos a perder la vida; por ello el cirujano racional recomendará a su paciente no precipitarse en ninguna de esas perturbaciones, si no es con motivo de alguna de las razones mencionadas u otras semejantes. (Citado por Starobinski, 1980, p. 53.)

Más radical aún en la expresión del mismo paradigma, La Rochefoucauld traza un siniestro cuadro de las afecciones provocadas por las pasiones. Lo prueba, según él, el hecho de que la "edad de oro", que estaba exenta de ellas, no conocía ninguna enfermedad. En la "edad de hierro", que es la nuestra, tras una degradación creciente con el paso de la historia, la malignidad de las pasiones tiene libre curso.

> La ambición produjo las fiebres agudas y frenéticas; la envidia causó la ictericia y el insomnio; las letargias, las parálisis y las languideces provienen de la pereza; la ira es motivo de sofocaciones, ebulliciones de la sangre e inflamaciones pectorales; el miedo provoca las palpitaciones y los síncopes; la vanidad es causa de las locuras, la

[3] Por ejemplo en la India (Lynch, 1990) y en Micronesia (Lutz, 1988).

> avaricia, la tiña y la sarna; la tristeza, del escorbuto; la crueldad, de los cálculos; la calumnia y las noticias falsas difundieron el sarampión, las viruelas y la púrpura, y debemos a los celos la gangrena, la peste y el furor [...]. Por sí solo, el amor causó más males que todos los demás juntos, y nadie debe pretender mencionarlos; pero como también suscita los mayores bienes de la vida, en lugar de denigrarlo, hay que callar; temerlo y respetarlo siempre.[4]

En su *Antropología*, el mismo Kant asimila las emociones a enfermedades del alma, y privilegia al hombre razonable y dueño de sí mismo que nunca deja que sus pasiones tengan el más mínimo ascendiente sobre sus actos.

Las emociones no son emergencias salvajes que acaban por hacer añicos unas conductas razonables; responden a lógicas personales y sociales y también tienen su razón, así como la razón no se concibe en una inteligencia de piedra o una máquina. Un hombre que piensa es siempre un hombre afectado, que restablece el hilo de su memoria y está impregnado por cierta mirada sobre el mundo y los otros. Movimientos afectivos que parecen romper con las maneras habituales de un sujeto o que lo empujan a actuar de un modo que le resulta nocivo remiten para el psicoanalista a lógicas del inconsciente fundadas en tipos de relaciones entabladas en la infancia, y cuya significación puede recuperarse en el curso de la anamnesis. Jean Piaget puso en evidencia que no hay proceso cognitivo sin puesta en juego afectiva y a la inversa. La inteligencia no se concibe sin una afectividad que la impregne (Piaget, 1989, p. 75 *sq.*).

Las emociones que nos atraviesan y la manera en que repercuten en nosotros se alimentan de normas colectivas implícitas o, más bien, de orientaciones de comportamiento que cada uno expresa según su estilo y su apropiación personal de la cultura y los valores que la empapan. Se trata de formas organizadas de la existencia, identificables dentro de un mismo grupo porque competen a una simbólica social, pero se traducen de acuerdo con las circunstancias y las singularidades individuales presentes. Su emergencia está ligada a la interpretación propia que da el individuo de un acontecimiento que lo afecta moralmente y modifica de manera provisoria o duradera, por años o apenas algunos segundos, su relación con el mundo. Traducen de un modo significativo a los ojos de los otros la resonancia afectiva del acontecimiento. No son una emanación singular del individuo sino la

[4] La Rochefoucauld, *Maximes*, París, Garnier, pp. 206-207.

consecuencia íntima, en primera persona, de un aprendizaje social y una identificación con los otros que nutren su sociabilidad y le señalan lo que debe sentir y de qué manera, en esas condiciones precisas. "La comunicación o la comprensión de los gestos se obtiene por la reciprocidad de mis intenciones y los gestos del otro, de mis gestos y las intenciones legibles en la conducta del otro. Todo sucede como si la intención de éste habitara mi cuerpo o mis intenciones habitaran el suyo", señala Merleau-Ponty (1945, p. 215). El desencadenamiento de las emociones es necesariamente un dato cultural tramado en el corazón del vínculo social y alimentado por la historia del sujeto. Indica a los ojos de los otros una manera personal de ver el mundo y estar afectado por él. Un duelo, el nacimiento de un hijo, el fracaso en un examen, una broma, el relato de un crimen en la vecindad, el anuncio de un aniversario, etcétera, provocan, según las circunstancias y las condiciones sociales y culturales de los actores, actitudes muy diferentes. La afectividad se entrelaza con acontecimientos significativos de la vida colectiva y personal, implica un sistema de valores puesto a prueba por el individuo, una interpretación de los hechos según una clave moral específica. El hombre supersticioso pide a su horóscopo que le esboce su humor del día. Si se cruza con un gato negro, lo embarga la angustia suscitada por el temor a una desgracia que se perfila. En cierto modo, el grupo, que atribuye determinada importancia a ciertos hechos, inspira la emoción. Su emergencia, su intensidad, su duración, las modalidades de su puesta en juego, su grado de incidencia sobre los otros, responden a incitaciones colectivas susceptibles de variar según los públicos y la personalidad de los actores involucrados. La emoción es la definición sensible del acontecimiento tal como lo vive el individuo, la traducción existencial inmediata e íntima de un valor confrontado con el mundo.

Hay un trabajo del tiempo y la memoria sobre las emociones, un trabajo del sentido que a veces lleva a experimentarlas de otro modo al tomar conciencia de un hecho que hasta entonces había escapado a ella, por ejemplo al escuchar un testimonio, al establecer súbitamente y atando cabos un vínculo entre sucesos a primera vista percibidos como independientes, etcétera. La emoción no se coagula: se diluye en las redes del tiempo que la acentúan o la disminuyen, y cambian su significación según las vicisitudes de la vida personal. La afectividad es una relación con el sentido, no hunde sus raíces únicamente en el carácter concreto actual de una situación sino que puede prever un acontecimiento futuro y estar así penetrada de imaginarios y fantasmas que no por ello dejan de

producir emociones bien reales. Un iluminado puede creer que el fin del mundo llegará mañana y caer en la depresión o regocijarse por la llegada inminente de los extraterrestres o la Redención final. El sujeto aprehende la cercanía de un momento difícil o se alegra de antemano por la pronta concreción de un proyecto en que tiene gran interés. El enamorado se siente transportado de felicidad al pensar en las horas que lo aguardan en compañía de su amiga. La proyección en el tiempo es para bien o para mal un laboratorio de emociones. El imaginario proyecta sentido en el acontecimiento venidero y fabrica por anticipado una emoción que repercute con fuerza en el momento presente. La afectividad no es la medida objetiva de un hecho sino un tejido de interpretación, una significación vivida.

Como una marea tardía que remonta el hilo de la memoria y llega a repercutir en el instante, nacen reminiscencias de una asociación libre o un olor, un paisaje, un nombre que reavivan una historia pasada. El individuo recuerda a regañadientes un fracaso, la muerte de un íntimo, un momento doloroso de su existencia o un logro personal, un éxito, un encuentro afortunado, etcétera. Proust, de vuelta en su dormitorio de Balbec, se inclina para sacarse los zapatos y lo sorprenden unos sollozos y lo penetra el dolor:

> Acababa de ver en mi memoria, inclinado sobre mi fatiga, el rostro tierno, preocupado y decepcionado de mi abuela, tal como se había mostrado esa primera noche, luego de la llegada; el rostro de mi abuela, no el de aquella que había suscitado en mí asombro y reproche por extrañarla tan poco y que no tenía de tal más que el nombre, sino de mi verdadera abuela, cuya realidad viviente recuperaba por primera vez desde los Champs-Ëlysées, donde ella había tenido el ataque, en un recuerdo involuntario y completo.[5]

Por lo demás, todo *En busca del tiempo perdido* es una nueva venida al mundo de los sentimientos experimentados por el narrador en el transcurso de su historia, donde el menor detalle, el sabor de una magdalena o el ruido de los adoquines desiguales bajo el paso de un coche de caballos, es una bocanada de sensaciones y emociones en las que se cristaliza lo esencial de una existencia. En Balbec, el dolor que se apodera del narrador no es más soportable por proceder del pasado.

> Ya no era sino ese ser que procuraba refugiarse en los brazos de su

[5] M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, pp. 179-180.

> abuela, que trataba de borrar con besos los rastros de su pesar, ese ser que, cuando era tal o cual de aquellos que se habían sucedido en mí desde hacía algún tiempo, tan difícil me hubiera resultado imaginarlo como esfuerzos, estériles por otra parte, me costaba ahora sentir los deseos y las alegrías de uno de ésos que, al menos por un tiempo, ya no era. (P. 181.)

A la emoción no le hace falta el tiempo. La identidad personal no es una sustancia sino un sentimiento y, por lo tanto, no podría darse de otra manera que en la pluralidad de las resonancias de la experiencia.

El individuo reacciona ante la situación mediante una serie de modificaciones fisiológicas y psicológicas que entrañan mímicas, gestos, actitudes, palabras que manifiestan socialmente la influencia de la emoción que lo ha embargado. Ni las modalidades de su desencadenamiento ni las formas de expresión que adopta se sitúan exclusivamente en el registro biológico. Su infinita diversidad pertenece desde luego al patrimonio de la especie, pero su actualización en una vivencia y una economía sutil de mímicas, gestos, posturas, sucesión de secuencias con sus respectivas duraciones, no se concibe al margen del aprendizaje, al margen del modelado de la sensibilidad que suscita la relación con los otros dentro de una cultura en un contexto particular. La emoción no tiene realidad en sí, no abreva en una fisiología indiferente a las circunstancias culturales o sociales, y lo que habla en ella no es la naturaleza del hombre, sino sus condiciones sociales de existencia. Se inscribe más bien en el seno de un tejido de significaciones y actitudes que impregna simultáneamente las maneras de decirla y ponerla físicamente en juego. Las emociones, por lo tanto, son emanaciones sociales asociadas a circunstancias morales y a la sensibilidad particular del individuo; no son espontáneas, están ritualmente organizadas, se reconocen en uno mismo y se dan a señalar a los otros, movilizan un vocabulario, discursos. Competen a la comunicación social. El individuo agrega su nota particular que borda sobre un motivo colectivo susceptible de ser reconocido por sus pares, de acuerdo con su historia personal, su psicología, su estatus social, su sexo, su edad, etcétera. Aquélla es la materia viva de lo social, su cimiento, que orienta el estilo de relación entre los individuos y distribuye los valores y las jerarquías que alimentan su afectividad.

La emoción nace de la evaluación de un acontecimiento

El individuo contribuye a la definición de la situación, no la sufre. La interpreta de entrada o en perspectiva a través de su sistema de valores, y la afectividad desplegada es su consecuencia. Aristóteles fue sin duda el primero que subrayó la parte activa del individuo en las emociones que lo atraviesan. "En lo que concierne a cada pasión, hay que distinguir tres puntos de vista –escribe–. Así, por ejemplo, con respecto a la ira, ver en qué estado de ánimo se encuentran las personas airadas, contra quiénes lo están habitualmente y por qué motivo" (Aristóteles, 1991, p. 183). La parte del sentido es fundadora de la emoción sentida, y es ella la que no logran aprehender las proposiciones naturalistas, debido a los límites de su marco de pensamiento, con el riesgo de podar la especificidad humana que reside justamente en la dimensión simbólica. En el terror que se apodera de una muchedumbre, en el odio racista o en las manifestaciones del furor individual o colectivo, no hay ningún triunfo de la "irracionalidad" o de la "naturaleza", sino la puesta en juego de un razonamiento, de una lógica mental, de un ambiente social.

Para James (1884) y Lange (1885), la emoción nace estrictamente del quebrantamiento fisiológico que se apodera del organismo. De manera dualista, el individuo deduciría su emoción de su vivencia corporal. En un famoso artículo, "What is an emotion?", aparecido en 1884 en la revista *Mind*, W. James formula así su teoría:

> El sentido común dice: "Perdemos nuestra fortuna, y lo lamentamos y lloramos. Nos encontramos con un oso, y sentimos pavor y huimos; nos insulta un rival, y nos embarga la ira y golpeamos". Mi teoría, al contrario, implica que el cambio corporal sea directamente la percepción del hecho excitante y la conciencia de ese cambio produzca la emoción. [...] Así, estamos tristes porque lloramos; airados porque golpeamos; espantados porque temblamos, etcétera. (James, 1967, p. 13.)

James despersonaliza la emoción, la sustrae de la conciencia para hacer de ella un fenómeno puramente fisiológico. Una emoción sin enraizamiento orgánico perceptible por el sujeto es en su opinión un sinsentido. En un *post-scriptum* a su artículo, informa de su lectura tardía de un caso clínico susceptible de desmentir su teoría, escrito por un médico, Stimpell, que menciona a un zapa-

tero de 15 años cuyo cuerpo, con la excepción de un ojo y una oreja, quedó insensible a raíz de un accidente, y que habría experimentado vergüenza tras haber ensuciado la cama y pesar por no poder comer más los platos que le gustaban. En una carta al autor, el médico añade que el joven mostraba con frecuencia ira y se peleaba con los miembros del personal del hospital. He aquí, por lo tanto, un hecho que recusa la idea de que la emoción no sería sino la consecuencia de un estado corporal, dado que el joven ya no experimenta la más mínima sensación orgánica. James confiesa sentirse un poco tocado, pero mantiene no obstante su afirmación con la hipótesis, poco halagadora para su corresponsal, de que éste interpretó inadecuadamente las reacciones del zapatero, y que sólo preguntas juiciosas planteadas a un paciente de esas características podrían facilitar una decisión (James, 1967, pp. 29-30).[6] En definitiva, la emoción no sería más que una consecuencia de la toma de conciencia del cambio corporal por parte del individuo. Con un leve retraso, éste no sería sino un lector de sus trastornos. El hombre se borra como actor y conciencia de lo que vive. W. James no ve un hombre emocionado, sino un cuerpo estremecido por un trastorno fisiológico; la realidad orgánica hace superflua cualquier otra referencia para comprender la significación de la conducta. James y Lange (1967) recusan el proceso mental de evaluación del acontecimiento que da su soberanía al individuo al erigirlo en actor de lo que vive. Hoy en día, autores como Tomkins, Izard o Zajonc se sitúan en la filiación de James y Lange, ocultan la dimensión del sentido en la experiencia humana de la emoción y hacen de ésta una simple derivación sensorial que no deja ninguna elección al individuo. El conocimiento es consecutivo a la vivencia fisiológica, es su comentario y no su causa. Las emociones son del orden del cuerpo y apenas necesitan el psiquismo para desplegarse. La actividad de pensamiento sólo interviene secundariamente, cuando el individuo toma repentina conciencia de su estado fisiológico. Zajonc (1980) evoca la existencia de un sistema de evaluación filogenética, anterior a la puesta en primer plano de los procesos cognitivos. A su juicio, las emociones son series autónomas que obedecen a anclajes neurológicos fuera del campo de la conciencia. "Las preferencias no requieren inferencias", dijo Zajonc con una fórmula célebre.

[6] De hecho, la experiencia clínica demuestra con abundancia que la percepción fisiológica no es la "causa" de la emoción; el sujeto, aun cuando sea víctima de graves lesiones medulares, no deja de ser presa del sufrimiento, la esperanza, etcétera. Su capacidad de experimentar emociones de todo tipo se mantiene intacta.

Las emociones surgen de la proyección individual de sentido efectuada sobre la situación y no de ésta como tal. En 1927, Cannon mostró que las respuestas fisiológicas ligadas a diferentes emociones son similares entre sí. La modificación del ritmo cardíaco y la presión sanguínea, la dilatación de las pupilas, etcétera, están igualmente presentes en la alegría o la ira. El enfoque de Cannon hace justicia a la experiencia personal y recuerda que la conciencia del acontecimiento determina la tonalidad de la emoción sentida por el individuo, y no a la inversa. Schachter y Singer (1962) confirmaron a través de una serie de procedimientos que la activación fisiológica no basta para experimentar emoción. Ciento ochenta y cinco sujetos voluntarios, que ignoran el objetivo de la investigación a la que se prestan, reciben una inyección de epinefrina; ésta induce una descarga del sistema nervioso simpático que provoca palpitaciones precipitadas del corazón, ligeros temblores, modificaciones del ritmo respiratorio, etcétera. Esas reacciones siguen de cerca a la inyección y duran un promedio de veinte minutos. Se informa a una parte de la población investigada sobre los efectos fisiológicos experimentados, mientras que al resto se les explica que la inyección es inofensiva y sin consecuencias en el plano físico. A continuación se lleva a cada sujeto a una habitación donde ya se encuentra un comparsa encargado de simular, según los casos, un estado de ira o de euforia. Los voluntarios que creen que el producto carece de efectos se dejan invadir rápidamente por el entusiasmo o la cólera de su compañero. Los otros, que conocen las propiedades de la epinefrina, observan tranquilamente a sus vecinos sin dejar que sus estados de ánimo hagan mella en ellos. La experiencia atestigua que la interpretación dada por el individuo condiciona el contenido de su emoción. Las primeras líneas del artículo de Schachter y Singer mencionan un estudio de Marañón, realizado en la década de 1920 con 210 sujetos a los que se aplicó una inyección de adrenalina. El 71 por ciento describe las conmociones fisiológicas experimentadas; pero el 29 por ciento responde de manera emocional y comunica un sentimiento de "como si". No se dicen dichosos o espantados, sino "como si lo estuvieran". Esos estados afectivos demuestran estar vinculados con inducciones de Marañón que sugieren a los sujetos, antes de la aplicación de la inyección, que recuerden momentos particulares de su existencia. "Así, en varios casos hablamos con nuestros pacientes de sus hijos enfermos o sus parientes fallecidos, y ellos respondían calmadamente sobre la cuestión. Pero el mismo tema, abordado bajo los efectos de la adrenalina, era suficiente para desencadenar una emoción" (Schachter y Singer, 1962, p. 381).

Según los contextos, un mismo individuo es susceptible de percibir de manera diferente un mismo estado de activación fisiológica. Una investigación de Howard Becker da testimonio de la misma plasticidad de la experiencia de acuerdo con la interpretación que la persona hace de su estado. En el uso de LSD 25, el surgimiento de una ansiedad intensa se atribuyó durante mucho tiempo a las propiedades farmacológicas de la droga. Pero Becker señala que, a menudo, esta manifestación queda reservada a los neófitos. Sugiere que si uno de ellos conoce un estado subjetivo que despierta su temor a volverse loco o perder el juicio, cederá a un episodio de pánico, a menos que otros consumidores estén a su lado para tranquilizarlo y contrarrestar de ese modo los efectos a veces trágicos de esa impresión. Al redefinir como agradable un estado semejante, los compañeros del neófito lo inducen a modificar la significación del efecto experimentado y a cambiar con ello su naturaleza. El trabajo de conformación de la vivencia se efectúa de entrada sobre la significación del estado mismo (Becker, 1985). Al jalonar de consejos el recorrido del neófito, mencionar por anticipado los episodios de la experiencia y explicarle lo que vive, sus compañeros guían sus primeros pasos y le impiden perderse en fantasmas peligrosos para él. Pero el usuario solitario, que ignora los efectos del producto, corre un gran riesgo de abandonarse a la angustia si se ve frente a una vivencia que no comprende y le hace temer volverse loco. "Los efectos mentales engendrados por la droga dependen en gran medida de su acción fisiológica, pero encuentran su origen, en mayor grado, en las definiciones y concepciones que el usuario aplica a su acción" (Becker, 1967). La proyección de sentido que realiza el individuo a través del prisma de su cultura afectiva y su historia personal pone permanentemente orden dentro del flujo incesante de las sensaciones que lo atraviesan.

Las emociones, escribe Averill, "resultan tanto de procesos cognitivos complejos como de otros elementos como la religión, el arte o la ciencia" (Averill, 1980, p. 67). La sucesión de los estados afectivos depende de la significación dada a los acontecimientos, es un hecho de conocimiento y no un automatismo mental o fisiológico. Uno no se emociona en general o debido al desencadenamiento inopinado de un proceso biológico, sino frente a una implicación determinada en una situación dada. Quien se emociona no es el cuerpo sino el sujeto. Una imagen pornográfica evoca ira, asco, placer, curiosidad, incomodidad, según las circunstancias, la sensibilidad particular del individuo, sus preferencias sexuales, si está solo o frente a un público, según la naturaleza de

éste, si es un hombre, una mujer, un niño, etcétera. La ira se inflama o disminuye de acuerdo con las reacciones recíprocas de los adversarios y puede llegar a desaparecer por completo si el ofensor reconoce súbitamente sus equivocaciones o el ofendido admite haber actuado mal en circunstancias anteriores. El hombre encolerizado experimenta entonces emociones contrastadas según las modulaciones del intercambio. Pero el ofendido también puede mantenerse impertérrito frente a una provocación si sabe que su ofensor recibe desde hace tiempo atención por sus trastornos mentales o es conocido en el barrio por interpelar de ese modo a los transeúntes. Los diferentes estados afectivos traducen el impacto personal del suceso. Una angustia cabal no deja de serlo por deberse a una interpretación falaz de la realidad. Uno puede asustarse y hasta dejarse morir si interioriza la convicción cultural de ser, por ejemplo, víctima de un intento de embrujo.

No son tanto las circunstancias en sí mismas las que determinan la afectividad del actor, sino la interpretación que él les confiere, su resonancia íntima a través del prisma de su historia y su psicología. Un hombre se espanta si se siente amenazado por un ruido sospechoso en su casa; avanza con temor, pero se tranquiliza al ver una ventana abierta movida por el viento. Pero el miedo puede resurgir si recuerda haberla cerrado y descubre entonces la manija forzada. De un razonamiento al otro, la emoción cambia radicalmente de forma. El individuo atropellado en una acera por un peatón atrapado en los movimientos de la muchedumbre sigue su camino con toda indiferencia, pero no si lo apartan brutalmente de un empujón. Sólo la pista de un circo autoriza a poner en relación una sonrisa beatífica con una bofetada resonante, porque se trata justamente de payasos y la incongruencia de semejante reacción suscita la hilaridad de los espectadores. En un palco, la bofetada de un espectador descontento difícilmente tendrá el mismo efecto. Para encolerizarse hay que tener una razón, como decía Aristóteles, la sensación de haber sido objeto de una agresión o un desprecio que conmueve el sentido de la dignidad personal.

Una alquimia de significaciones se interpone entre uno y el mundo, y se urde un arreglo provisorio si el individuo vacila en cuanto a su vivencia y lo que puede traducir decentemente a los demás. La emoción no es una sustancia al alcance de la mano con que uno se reviste desde el momento en que se reúnen las condiciones para proclamarla, es también obra de una negociación consigo mismo, con los otros en uno mismo; la resultante de una interpretación. La afectividad se teje así en el entrelazamiento

inextricable del mundo y el sentido en la escala singular de cualquier individuo. Es cierto, la emoción no es la consecuencia de un pensamiento aplicado al mundo a la manera del *cogito*. Todo proceso de conocimiento se arraiga en un juego sutil con el inconsciente que imprime su marca y sustrae al sujeto una parte de su inteligencia del acontecimiento. La ambivalencia de los sentimientos es una de sus consecuencias, que lleva al individuo a oscilar según los momentos en su juicio y su vivencia.

La expresión social de las emociones

En el interior de una misma comunidad social, las manifestaciones corporales y afectivas de un actor son virtualmente significantes a los ojos de sus interlocutores; están en resonancia mutua y se remiten unas a otras a través de un juego de espejos infinito. Su experiencia contiene en germen la de los miembros de su sociedad. Para que un sentimiento (o una emoción) sea experimentado y expresado por el individuo, debe pertenecer de una u otra forma al repertorio cultural de su grupo. Un saber afectivo difuso circula entre las relaciones sociales y enseña a los actores, según su sensibilidad personal, las impresiones y actitudes que se imponen a través de las diferentes vicisitudes que afectan su existencia singular. Las emociones son modos de afiliación a una comunidad social, una manera de reconocerse y de poder comunicarse juntos contra el fondo de una vivencia similar. "Hay personas que jamás habrían estado enamoradas si nunca hubiesen escuchado hablar del amor", dice La Rochefoucauld. No hay nada natural en un gesto, una percepción, una emoción o su expresión. El cuerpo es parte integrante de la simbólica social. Todas las manifestaciones que lo atraviesan se insertan como elementos significativos dentro de un conjunto más vasto.

Ciertos signos que escapan al código común encuentran intérpretes para buscar su sentido oculto y devolverlos al comercio colectivo: sanadores, adivinos, levantadores de sortilegios, chamanes, médicos, psicólogos, etcétera. Todas las sociedades humanas se defienden contra el riesgo del sinsentido, lo inesperado, lo insólito. Contra la angustia de lo desconocido, el simbolismo social se apodera de todas las manifestaciones del cuerpo, sea influyendo directamente en ellas, sea incorporándolas a un sistema de signos que les da un sentido. La afectividad de los miembros de una

misma sociedad se inscribe en un sistema abierto de significaciones, valores, ritualidades, un vocabulario, etcétera. Cada emoción sentida abreva en el interior de esta trama que da a los actores una clave para interpretar lo que experimentan y perciben en la actitud de los otros. En 1936, en *Naven* (1986), G. Bateson propuso la noción de *ethos* para caracterizar "el sistema culturalmente organizado de las emociones". Junto con Margaret Mead, retoma ese concepto en *Balinese Character* (1942). S. Gordon habla al respecto de "cultural emocional" (Gordon, 1989, p. 115*sq.*). Dentro de un mismo grupo, un repertorio de sentimientos y conductas es apropiado a una situación en función del estatus social, la edad y el sexo de quienes son afectivamente tocados y de su público. Una cultura afectiva está socialmente en acción. Cada uno impone su coloración personal al rol que cumple con sinceridad o distancia, pero se mantiene un cañamazo que hace reconocibles las actitudes. Las emociones se separan con dificultad de la trama entrelazada de sentidos y valores en que se insertan: comprender una actitud afectiva implica desenrollar en su totalidad el hilo del orden moral de lo colectivo, identificando la manera en que el sujeto que la vive define la situación.

Ciertas indicaciones de comportamientos o ciertas ritualidades marcan la forma y la duración de la emoción, su intensidad, sus expresiones orales, mímicas y gestuales según las situaciones y los públicos. Marcel Mauss abre el camino en 1921 en un artículo del *Journal de Psychologie*, al mostrar cómo las sociedades inducen una "expresión obligatoria de los sentimientos" que impregna al individuo sin que éste lo sepa, y lo conforma a las expectativas y la comprensión de su grupo. Mauss analiza extensamente un rito funerario australiano. Pone en evidencia la rigurosa progresión social de una afectividad gobernada por reglas que los actores no dejan de representar una y otra vez de conformidad con las costumbres. No por ello es menos sincero el intenso dolor expresado por los gritos, las lamentaciones, los cantos, el llanto. Las manifestaciones de pesar difieren según la posición de los actores en el sistema de parentesco, no son unívocas; corresponde una dosis lícita de padecimiento según la proximidad con el difunto, y según sea el deudo hombre o mujer. La conclusión de Mauss tiene un valor programático y abre en su tiempo un vasto ámbito de análisis:

> Todas esas expresiones colectivas, simultáneas, de valor moral y fuerza obligatoria, de los sentimientos del individuo y del grupo, son más que meras manifestaciones: son signos de las expresiones

comprendidas; en síntesis, un lenguaje. Esos gritos son como frases y palabras. Hay que decirlas, pero si hay que decirlas es porque todo el grupo las comprende. Así, pues, uno hace más que manifestar los sentimientos, los manifiesta a los otros porque tiene que hacerlo. Se los manifiesta a sí mismo expresándolos a los otros y por cuenta de los otros. Es esencialmente una simbólica. (Mauss, 1968-1969, p. 88.)[7]

Algunos años más tarde, Marcel Granet prolonga el análisis de Mauss estudiando los ritos de duelo del feudalismo chino (1953).[8] Al morir un íntimo, los deudos se retiran en unas cabañas individuales que rodean la casa del muerto y están obligados a testimoniar su dolor ante la mirada de los demás. Paralelamente, suspenden todas las relaciones sociales corrientes, se deshacen de cualquier comodidad y se abandonan a un estado de postración, tendidos sobre el pasto, alelados. Momentáneamente expulsados de su vida cotidiana, participan simbólicamente de la muerte de su pariente. Puestos en cuarentena, pero sometidos a los imperativos de la puesta en escena de su emoción según su grado de parentesco, permanecen inmóviles, silenciosos, vestidos con desaliño, ya no cumplen los cuidados del cuerpo y no se alimentan más que en la medida en que lo autorizan las convenciones sociales.[9] Sin embargo, en ciertos períodos debidamente fijados por la cronología del rito, salen de su estupor, abandonan su semblante mortuorio para entregarse a prolongados episodios de furor y expresión viva de su dolor. El fervor de las lamentaciones es proporcional a la importancia del difunto en el círculo familiar. Una joven, por ejemplo, muestra más aflicción ante la muerte de su suegra que ante la de su propia madre. La expresión del dolor busca la compatibilidad con las reglas sociales en vigor. El parentesco cobra cuerpo, cada uno aporta su contribución a una acción colectiva consistente en hacer que el difunto pase del carácter de

[7] "El duelo no es un arrebato de la sensibilidad privada, herida por una pérdida cruel; es un deber impuesto por el grupo. Uno se lamenta, no simplemente porque esté triste, sino porque está obligado a hacerlo. Es una actitud ritual que hay que adoptar necesariamente para respetar la costumbre, pero que en gran medida es independiente del estado afectivo de los individuos" (Durkheim, 1968, p. 568).

[8] En otra obra, Granet muestra las formas ritualizadas de la emoción amorosa en la vieja tradición china que se expresaba con ayuda de fórmulas estereotipadas y gestos convencionales; *cf.* M. Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, París, pp. 89-94.

[9] Heredero directo, el hijo está sujeto a una forma de duelo claramente más pesada; *cf. ibid.*, p. 225 *sq.*

fuente de malestar para la comunidad a la condición envidiada de ancestro. Esa transferencia exitosa de un estatus a otro restaura la dignidad y el prestigio que la familia enlutada había perdido provisoriamente a causa de la impureza generada por la muerte.

En el entierro definitivo se expresan las condolencias a los deudos. Se desarrolla tres meses después del fallecimiento y suscita una serie de representaciones orales y corporales codificadas. La puesta en escena del dolor familiar está en estrecho vínculo con las expectativas y las emociones del público que acude a la ceremonia. Unos usos tradicionales adaptan la pena de cada uno a convenciones gestuales y verbales que dan forma y expresión al dolor. Marcel Granet, tras los pasos de Mauss, recusa la idea de que la ritualidad pueda alterar la sinceridad de la emoción. El dolor surge ante la muerte del pariente, se reaviva gracias a las condolencias y no existe más que a través de las formas culturales. Debido a su parentesco con el difunto, cada actor requerido por el duelo

> está obligado a hacer que su dolor hable un lenguaje instituido si quiere, al expresarlo activamente, reparar la pérdida sufrida por su grupo. Y la sociedad, que tiene un interés superior en el restablecimiento del equilibrio interfamiliar roto por la muerte, lo vigila y lo fuerza a mantenerse fiel a la simbólica tradicional. Los gestos de dolor no pueden ser simples reflejos fisiológicos o psicológicos desordenados, individuales, espontáneos; son a la vez los ritos de ceremonias pautadas y las palabras y las fórmulas de una lengua sistematizada. (Granet, 1953, p. 236.)

La expresión del dolor hace del cuerpo una especie de instrumento que los deudos interpretan produciendo los acordes esperados por el grupo. Otra ilustración de las formas convencionales del dolor: en Argelia, sólo las mujeres se entregan a las manifestaciones físicas de la lamentación; los hombres controlan su emoción y se afanan en la organización de las diversas secuencias del rito funerario: cavar la tumba, llevar el cuerpo en cortejo hasta el cementerio, orar, cuidar que el dolor de las mujeres se mantenga al margen del desborde siempre posible. Las ancianas o las mujeres a quienes el fallecimiento no toca directamente también se dedican a prevenir el exceso posible del sufrimiento de las enlutadas. Apaciguan y consuelan a sus compañeras arrebatadas por el dolor. Pese a las reticencias de la ortodoxia islámica, si se solicitan los servicios de las plañideras profesionales, éstas organizan las lamentaciones e impulsan una gestualidad particular (la *mendeba*). Sus movimientos regulares y su queja ritman las manifestaciones del dolor colectivo; ellas gritan los cantos fúne-

bres, hacen las alabanzas del muerto, se arañan la cara y el pecho, se arrancan el pelo, se balancean con determinada cadencia (Virolles-Souibès, 1991, p. 118). Autorizan el surgimiento de las lamentaciones comunes de las mujeres. Según Virolles-Souibès, ciertas regiones, como por ejemplo la Kabilia berebere, ignoran la presencia de plañideras profesionales durante los funerales. Son entonces las mujeres de la aldea que conocen la tradición y los cantos quienes acompañan el dolor femenino, pero en un registro más moderado.

Desde luego, el desvío antropológico recuerda el carácter simbólico de las manifestaciones del duelo. La cultura no es el monopolio dudoso de los otros: nuestras propias sociedades ponen igualmente en escena con la misma arbitrariedad los hechos y gestos de la vida cotidiana o los momentos dramáticos que la quiebran. Como adhieren a esas conductas y conocen su intensidad, los hombres de una sociedad se interrogan sobre las maneras de los otros, ya que sin saberlo, erigen en referencia universal su cultura afectiva propia. Pero la inversión de perspectiva no ampara a ninguna sociedad de ese juicio crítico. La sinceridad, como lo recuerda Mauss, atraviesa el conjunto de las modalidades culturales y sociales de experimentar y expresar una emoción o un sentimiento, aun el sufrimiento provocado por el duelo. Pero cada uno ve lo que pasa en su casa y duda de la pertinencia de las costumbres de los otros. En su estudio sobre la sociedad ifaluk, Spiro describe la ceremonia del duelo en términos cercanos a los de Mauss o Durkheim, y muestra que los miembros más allegados al fallecido manifiestan fuertes signos de dolor y aflicción. Pero una vez terminado el funeral, se comportan de manera habitual (Spiro, 1984, p. 247 *sq.*). Según Robert Levy, en la cultura tahitiana la tristeza es una emoción poco representada (*hypocognized*). "Así, el desconcierto que persiste demasiado tiempo después de la muerte de una persona amada o la pérdida de algo que la ideología tahitiana considera como trivial o reemplazable a menudo se interpreta en la aldea como una enfermedad o la consecuencia de la acción de un espíritu" (Levy, 1984, p. 219). Lofland (1985) estudia las variaciones de la experiencia dolorosa del duelo, especialmente en función del grado de investidura del difunto, de la tasa de mortalidad del grupo, de la manera en que las emociones se controlan o exacerban y, por último, del nivel de aislamiento del sujeto que lo lleva a fijarse en el duelo por falta de relación con los otros o, a la inversa, a atenuar sus consecuencias en la trama de los vínculos sociales. Así, una tasa de mortalidad infantil elevada, que implique el riesgo de que una familia pierda al niño a una edad

temprana, favorece una menor investidura afectiva a su respecto. Si muere, el duelo no tiene en principio la intensidad dramática que reviste en nuestras sociedades, donde el hijo es más deseado y constituye el objeto de una fuerte investidura de sus padres. En las familias campesinas europeas de los siglos XVIII o XIX, en las que la muerte golpeaba con frecuencia, el duelo tenía menos preponderancia social (Mitterhauer y Sider, 1982, p. 61). De acontecimiento doloroso pero transitorio, la muerte del hijo pasó a ser hoy una tragedia. El cambio de significación de la muerte entraña el de las actitudes afectivas a su respecto y transforma el contenido y la duración del duelo.

En la actualidad, en nuestras sociedades de consonancia individualista, la muerte se desrealiza y el duelo aparece como una experiencia íntima: el llanto, el pesar, se convirtieron en sucesos privados, alejados de una ritualidad común significativa.[10] Los deudos no están autorizados a dar libre curso a su pena. El público que los rodea espera de ellos actitudes teñidas de "dignidad". Si pese a todo la emoción se desborda o amenaza escapar al control personal, los íntimos sostienen a la persona y procuran calmarla mediante palabras o gestos que le recuerdan simultáneamente su deber de compostura. El temor a mostrarse como espectáculo basta a veces para refrenar esos momentos en que las convenciones vacilan. Pero el grupo vela celosamente para mantener la ceremonia en la sobriedad dolorosa que es de rigor en nuestras sociedades.[11] Es cierto, se toleran infracciones leves, que hasta son recomendables, ya que alimentan una reputación de sensibilidad, afirman el ardor de la pena y motivan la compasión del entorno. Sobre todo si se trata, desde luego, de una mujer (un hombre, sin duda, jugaría en ello su reputación), socialmente considerada como la más proclive a la emotividad y en ese sentido más perdonable. La baronesa Staffe lo percibió con claridad antaño, cuando daba un consejo juicioso: "La persona acostumbrada a gobernarse sabe contener sus emociones. Mas la llama de una mirada, una lágrima que asoma en los ojos, un movimiento verdadero de la mano, del busto, de la cabeza, no tienen nada que motive una prohibición cuando son naturales, cuando armonizan

[10] Empero, a causa de ello, nuestras sociedades deben transigir cada vez más con las patologías del duelo, su "momificación" creciente, la agudeza de dolores a los que nada ritualiza; véase G. Gorer (1995). El sufrimiento se interioriza y dura a veces años e invade el horizonte del enlutado que no dispone socialmente de ninguna facilitación para superar su prueba (Bacqué, 1995; 1997).

[11] Sobriedad reciente, porque hace apenas algunas décadas la ceremonia fúnebre implicaba una afectividad más expresiva.

con el discurso, el incidente, el acontecimiento". Los manuales de urbanidad no se limitan a explicar la forma en que debe gobernarse una casa, presentarse una cena a los comensales u organizarse una velada para satisfacción de todos, ni la manera en que conviene vestirse o comportarse en el hogar o la calle; extienden sus consejos con la misma exigencia a los modos correctos de expresar las emociones en sociedad, sobre todo las más dolorosas. La baronesa Staffe insiste en este punto y subraya por ejemplo que quien hace una visita de pésame "está obligado a mostrar cierta gravedad, una gran simplicidad de colores y compostura. No habla del muerto él primero, pero escucha con complacencia todo lo que gusten decirle de él. En cambio, la persona que recibe contiene su pesar y su tristeza".[12]

Sabia orquestación de los sentimientos según los públicos, pero que no excluye sin embargo la sinceridad. El conformismo de las conductas, el imperativo de su ritualización, son particularmente significativos en el momento de las condolencias. Hasta entonces, las actitudes y los rostros, en especial de las personas menos cercanas a los deudos, se inscribían en una discreción tranquila, hecha a veces de intercambios risueños o amistosos, pero en el momento de saludar a la familia los rostros se tensan de improviso y adoptan un "aire de circunstancias". Al alejarse a continuación algunos pasos, con frecuencia recuperan su aspecto corriente y apacible, con el sentimiento del deber cumplido. Si bien la mayoría de las sociedades humanas asocian la muerte al pesar y cada una lo ritualiza a su manera, otras, a la inversa, la perciben como una liberación, un pasaje, y no dan testimonio de las mismas manifestaciones afectivas. La significación cultural atribuida a la muerte orienta la tonalidad de los funerales y el duelo (Thomas, 1976; Baudry, 1997). Así, lo que provoca el dolor no es la muerte sino la significación que ésta reviste para los individuos. Su repercusión individual y social es impuesta por la evaluación del sujeto y el grupo y la investidura afectiva de que era objeto el fallecido.

En una misma sociedad la cultura afectiva no es inmutable, sino que está en contacto con la historicidad. El sistema de sentido y los valores asociados a las conductas se modifican y transforman la vivencia y la expresión de los sentimientos y las emociones, y esto igualmente en el interior de cada condición social. La cultura afectiva del hombre de la Edad Media, tal como la describe Huizinga, está hecha de contrastes sobrecogedores: la ascesis o la mortificación se llevan al colmo, la piedad es intensa y también

[12] Baronesa Staffe, *Usages du monde. Règles de savoir-vivre*, París, 1927, p. 110.

habitual, pero no lo son menos la violencia o la agresividad; la alegría sucede a la pena o a la inversa; los predicadores arrancan torrentes de lágrimas a sus fieles; una muchedumbre agobiada por el sufrimiento acompaña los funerales de los príncipes. La facilidad de la risa se codea permanentemente con la de las lágrimas. Las emociones se viven con intensidad y nada saben de ese carácter mesurado, sigiloso, controlado que marca en principio a nuestras sociedades contemporáneas (Huizinga, 1980). Los trabajos de Norbert Elias muestran el pasaje insensible de una cultura afectiva a otra a partir del Renacimiento. La transformación de los hombres de la nobleza de guerreros en cortesanos, la creciente diferenciación social, el afianzamiento de los vínculos, llevan a una modificación profunda del universo afectivo de los individuos y cambian su relación con la violencia. En un espacio social en el que la agresividad se despliega permanentemente, dado que la guerra, la rapiña, los duelos y los enfrentamientos físicos están en el núcleo de la relación con el mundo, las emociones se muestran en plenitud, no deben reprimirse. Hacer alarde de fuerza, crueldad, resolución de carácter, son otros tantos valores compartidos por los guerreros. La única regulación social consiste en el encuentro malhadado con un adversario más fuerte que uno. Los campesinos son más bien víctimas de la violencia, su margen de maniobra difiere del de los guerreros, sus valores no son los mismos y si bien a menudo están obligados a sufrir las exacciones de unos y otros, su agresividad se ejerce menos sobre sus pares de lo que sucede entre los guerreros.

La urbanidad tiende a convertirse en un código cultural que rige el contacto entre los hombres y ya no sólo en un ideal de conducta. La civilización de las costumbres implica un control social estrecho, una interiorización de las emociones en la forma de la autorrestricción. Se introduce una nueva economía pulsional, elaborada en primer lugar por la aristocracia cortesana, antes de llegar gradualmente a las otras capas sociales, en principio a la burguesía y luego, con el correr de los siglos, a los medios populares. Elias ve en la aparición del tratado de Erasmo, *De civilitate morum puerilium* (1530), la cristalización de una nueva sensibilidad afectiva que va a influir en las relaciones sociales. El comportamiento del hombre en sociedad inicia un cambio radical, pero que se extiende a lo largo de varios siglos y toca sucesivamente a la totalidad de las clases sociales. Si bien la obra de Erasmo está dedicada a un joven príncipe, las reglas de conducta que sugiere no se dirigen a una clase social determinada; apunta a la universalidad, aunque a veces aplique un zarpazo a las costum-

bres campesinas de la época, que parece considerar como un elemento de contraste absoluto. Elias analiza el control creciente de las emociones y el continente exterior del cuerpo (escupir, sonarse, orinar, defecar, eructar, etcétera), que otrora se mostraban con indiferencia ante la presencia de los otros. En lo sucesivo, esas manifestaciones corporales se privatizan y someten a una regla de discreción. El sentimiento del pudor se extiende. El cuerpo se vuelve problemático (Le Breton, 1990).

La monopolización gradual de la violencia por el aparato del Estado a través del ejército y la policía da lugar a una pacificación notoria de las relaciones sociales, a un apaciguamiento de las tensiones que ya no pasan necesariamente por el enfrentamiento físico entre grupos o individuos. Las formas antiguas de la violencia no se mantienen sino aislada y esporádicamente y en principio son reprimidas por la ley si el Estado dispone de los medios de aplicarla. El individuo está más protegido de una agresión procedente de los otros, pero como contrapartida queda sometido a una represión de sus pulsiones, a un uso moderado de su odio, su ira y su violencia. La resolución de un conflicto ya no impone, en principio, la agresión, sino la discusión o el recurso a un procedimiento judicial, y en el peor de los casos a las injurias y las amenazas, pero sin golpear al otro. Las ritualidades sociales que rodean la afectividad transforman con el paso del tiempo su intensidad y su contenido. La sensibilidad está sometida a la mesura, a la autorrestricción del sujeto que no puede dar libre curso a su agresividad o su cólera. El pasaje al acto expone a la intervención policial y los anatemas de la justicia. La violencia se descalifica y contiene socialmente y no conoce legitimidad (relativa) más que en circunstancias excepcionales (guerras, espectáculos, etcétera). “En cierto sentido –escribe Elias–, el campo de batalla se traslada al fuero interno del hombre. Es ahí donde debe contender con una parte de las tensiones y pasiones que hasta no hace mucho se exteriorizaban en los cuerpo a cuerpo en que los hombres se enfrentaban directamente” (Elias, 1975, p. 203). El contraste de las emociones en el que insistía Huizinga cede su lugar a una línea afectiva más continua, más estable, más previsible a los ojos de los demás. Los trabajos de Elias muestran la ligereza que demostraríamos si descuidáramos la dimensión cultural y social de las emociones.[13]

[13] Muchas otras investigaciones se consagraron a remontar el hilo de la historia en busca de modalidades antiguas de la cultura afectiva; por ejemplo, Stearns y Stearns (1986), Delumeau (1978) y Vincent-Buffault (1986).

Vivencia y expresión de las emociones competen por lo tanto a una partitura social, se inscriben en el seno de un sistema simbólico y desmienten la hipótesis de un lenguaje natural o instintivo del cuerpo, de una universalidad de la significación de los gestos, las mímicas o las posturas. Un mismo movimiento o una misma expresión pueden tener significaciones opuestas de un lugar cultural a otro. Por ejemplo, el hecho de escupir, que Darwin toma como caso típico de la ira y el desprecio, entra en protocolos de salutación, reconocimiento de afecto y transmisión de una fuerza. El lanzamiento de saliva acompaña numerosos ritos terapéuticos, en especial en la etnomedicina amerindia y maghrebí. En vez de atacar el fundamento de la dignidad del sujeto, restaura su gusto por la vida, lo cura de sus males, por la potencia simbólica que se le adjudica socialmente. En Japón, los religiosos escupen sobre las estatuas o las imágenes de los dioses que velan por su salud a fin de que sus oraciones sean escuchadas.

Las lágrimas conocen muchos usos e ilustran el carácter convencional de las mímicas o las manifestaciones corporales. Son los elementos de un lenguaje. La facilidad para derramarlas en ciertas situaciones sólo tiene igual en la prontitud con que desaparecen una vez terminada la ceremonia. Klineberg cita a los indios huicholes de México, que lloran a voluntad en diferentes momentos del ritual funerario, pero recuperan a continuación su entusiasmo de costumbre (Klineberg, 1967, p. 209). W. La Barre describe a una india kiowa durante los funerales de su hermano, a quien no veía desde hacía años. La mujer lanza gritos desesperados, se arranca los pelos, se araña las mejillas y hasta intenta saltar a la tumba, pero es oportunamente detenida por sus parientes. Sencillamente, vive las emociones exigidas por las circunstancias. Más tarde, alejada del cementerio, recobra su vivacidad habitual (La Barre, 1978, pp. 55-56). En ciertos contextos sociales, se derraman lágrimas a voluntad, especialmente en los ritos de salutación. Man informa de una observación hecha en las islas Andamán:

> Unos parientes, tras una ausencia de algunas semanas o meses, testimonian la alegría que les da reencontrarse rodeándose recíprocamente el cuello con los brazos, llorando y gritando de tal modo que un extranjero podría creer que les ha ocurrido una gran desgracia; y, en realidad, no puede descubrirse ninguna diferencia entre sus

demostraciones de alegría en esas oportunidades y las de dolor ante la muerte de uno de los suyos. (Klineberg, 1967, p. 209.)

Las lágrimas no son el indicio de un sufrimiento, sino que se asocian de manera obligatoria a un rito de bienvenida para saludar la llegada de un extranjero o el regreso de un miembro de la comunidad. Clastres describe los saludos lacrimosos que, entre los indios guayakíes, acompañan el reencuentro con un cazador. Dos mujeres, una anciana y la otra más joven, rodean al recién llegado. "Empezó entonces el *chenga ruvara*, enfática recitación de frases apenas articuladas, que entrecortaban, como una especie de estribillo, esa extraña canción llorada, con lúgubres sollozos. [...] Esto duró diez minutos, constantemente teñido de una dignidad inolvidable, islote de gracia y virtud en medio de los indios discretamente desatentos" (Clastres, 1972, pp. 69-70). Estas manifestaciones atestiguan una afectividad colectiva y marcan la solidaridad del grupo, la emoción frente a un regreso o una visita que contribuyen a fortalecer el vínculo social. Insertadas dentro de un procedimiento ritual de salutación, las lágrimas nunca son unívocas y sólo las circunstancias en que aparecen revelan su significación. Tras haber observado en varias ocasiones esas especies de saludos, Radcliffe-Brown pidió a unos indígenas que los reprodujeran "en frío", y en el acto "dos o tres de ellos se sentaron y, a su pedido, lloraron sin demora con verdaderas lágrimas" (Klineberg, 1967, p. 210). Klineberg cita a un maorí conocido suyo capaz de llorar a voluntad. El mismo hombre lamentaba la educación occidental que empezaban a recibir por entonces los jóvenes maoríes de Nueva Zelanda, que les hacía perder esa facultad, difícilmente recuperada durante las ceremonias tradicionales. Las lágrimas son tributarias del simbolismo de una sociedad. Al evocar estos ritos de salutación lacrimosa, Mauss subraya que "no sólo el llanto, sino toda clase de expresiones orales de los sentimientos son en esencia fenómenos no exclusivamente psicológicos o fisiológicos sino sociales, marcados preponderantemente por el signo de la no espontaneidad y la obligación más absoluta" (Mauss, 1968, p. 81).

En el ámbito religioso las lágrimas acompañan también el rigor moral del monje en marcha hacia la *hesychia* (el reposo). En los Padres del desierto, la abundancia de lágrimas es muestra de la ascesis. La desolación ante la extensión de los pecados cometidos es un deber. Del abad Arsenio se contaba "que durante toda su vida se ponía un lienzo sobre el pecho a causa de las lágrimas que manaban sin cesar de sus ojos". Ante el pedido de que dirigiera una

plegaria, Macario el Egipcio, con lágrimas, reunió al pueblo a su alrededor y dijo: "Lloremos, hermanos, y que nuestros ojos derramen lágrimas antes de que vayamos allí donde ellas quemarán nuestros cuerpos". Todos se unieron a él sollozando, cayeron al suelo boca abajo y exclamaron: "Padre, ruega por nosotros". Isaac el Sirio alaba el don de las lágrimas: "Mientras tengas dedos, haz el signo en la plegaria, antes de la llegada de la muerte. Mientras tengas ojos, llénalos de lágrimas, hasta el momento en que los cubra la ceniza". La pasión de las lágrimas lleva a Juan el Solitario a hacer una sutil distinción entre sus diferentes variedades: las de lo físico, las de lo psíquico y las de lo neumático. El llanto nacido del cuerpo procede de los pensamientos vueltos hacia la pobreza, los sufrimientos pasados, las preocupaciones cotidianas. El de lo psíquico alimenta la plegaria con el temor al Juicio, la conciencia de los pecados, la bondad de Dios, la muerte y el más allá que se anuncia. En cuanto al llanto de lo espiritual, proviene del sentimiento de la majestad de Dios, el estupor ante la magnitud de Su sabiduría, la admiración ante la gloria del mundo futuro, etcétera. Son más bien lágrimas de alegría. Pero otras también se derraman al pensar en la ingratitud de los hombres, su olvido de Dios. [14] Ese gusto por las lágrimas se reencuentra en la Antigüedad cristiana, así como en formas más tardías a partir del siglo XI y hasta ya entrado el siglo XIX. Su abundancia traduce entonces el arrepentimiento del hombre de fe en busca de la salvación, su sentimiento agudo de la imperfección de su condición terrestre, y contribuye a hacer más fervorosa su plegaria (Patlagean, 1988; Thuillier, 1985; Vincent-Buffault, 1986). [15] En el siglo XVIII, de manera más profana, las lágrimas participan de un patetismo de la vida mundana, y a veces son voluptuosas y buscadas. En 1728, por ejemplo, Prévost escribe: "Si los llantos y suspiros no pueden llevar el nombre de placeres, es cierto, no obstante, que tienen una dulzura infinita para una persona mortalmente afligida. Todos los momentos que yo entregaba a mi dolor me eran tan caros que ni siquiera dormía" (citado en Vincent-Buffault, 1986, p. 47). Se saborea entonces la dulce melancolía de las lágrimas y no hay

[14] *Cf.* por ejemplo Pierre Miquel, *Lexique du désert*, Abbaye de Bellefontaine, 1986, p. 226. Las otras citas figuran en Jean-Claude Guy (comp.), *Paroles des anciens. Apophtegmes des pères du désert*, París, Seuil, 1976.

[15] G. Thuillier (1985, p. 13 *sq.*) muestra la retórica de las lágrimas en acción durante el Antiguo Régimen. El llanto es muy frecuente en la nobleza y la burguesía, de preferencia, especialmente, entre las mujeres y los niños. Este autor señala la declinación y la apreciación peyorativa de las lágrimas derramadas en público en el mundo contemporáneo.

ninguna vergüenza en verterlas. Aun en una situación psicológica asociada a la pena, el llanto puede traducir una aflicción personal o un simple desagrado en alguien que tiene "la lágrima fácil", ser una manera de suscitar piedad o ejercer presión para desactivar la ira de un interlocutor, mostrar sinceridad, seducir mediante una exhibición de fragilidad, apelar al consuelo. Su naturaleza es igualmente múltiple: se puede derramar una lágrima o llorar a lágrima viva, etcétera. Y desde luego no están disociadas de una actitud corporal, mímicas específicas, un juego de miradas, etcétera.

Así como las lágrimas no significan universalmente dolor en todas las circunstancias, la sonrisa no manifiesta necesariamente la alegría. Su expresión es posible en cualquier niño desde las primeras horas de su existencia; se trata de un signo de apaciguamiento fisiológico y luego de dos semanas empieza a socializarse y privilegia a la madre. A partir del tercer mes se esboza la comunicación: el niño empieza a responder a la sonrisa del otro de manera significativa (Cyrulnik, 1989). Ingresa entonces en el régimen simbólico de su grupo y su rostro se modela según los usos sociales de la sonrisa. Aunque sea un dato de la ontogénesis, la sonrisa, sin embargo, no aparece en el rostro de un niño aislado originalmente de todos los vínculos sociales, como lo recuerda la historia de algunos de los llamados niños "salvajes". Del mismo modo, el niño ciego de nacimiento cuyas sonrisas de apaciguamiento no son reforzadas por la visión de los otros no modela con tanta facilidad su rostro. La sonrisa no es un automatismo inscripto de una vez por todas en la naturaleza del hombre y con garantías de desplegarse cualesquiera sean las circunstancias. Expresión de una ritualidad, compete a una simbólica corporal, adquirida por la presencia de los otros y renovada permanentemente por los innumerables lazos que se anudan en todo momento entre los actores. Pertenece a un orden de significación y la educación le da una forma y un sentido. En sus memorias, Mircea Eliade cuenta su encuentro en la Universidad de Chicago con una estudiante japonesa que va a verlo para realizar una sesión de trabajo. La joven está vestida de oscuro y se muestra turbada; una sonrisa flota sobre su rostro. Su padre acaba de morir y ella desea postergar la reunión para más adelante. "En el Japón –escribe Lafcadio Hearn–, si uno se ve ante la obligación absoluta de intervenir en un acontecimiento penoso o desdichado, la costumbre es hacerlo sonriendo." Así, pues, la joven se pliega a una convención social que se le impone sin cálculo ni distancia, un uso que se hace cuerpo en ella y la obliga a no mezclar a los otros en un dolor que le es propio. Con delicadeza, da una información esencial

a M. Eliade, cediéndole la iniciativa. Respeta su zona de intimidad personal. La sonrisa es aquí una etiqueta social, una regla de urbanidad que apunta a proteger al otro de una emoción que no le incumbe y a dejarlo que decida por sí solo su accionar.

La ingenuidad de las "claves de los gestos" o de ciertos enfoques biológicos consiste en asociar la sonrisa a la alegría o el placer. Ahora bien, su significación varía según las circunstancias y los lugares. Aun en nuestras sociedades la sonrisa acompaña también la sorpresa, la confusión, la cortesía, la sumisión, la incredulidad, el desdén, el desafío, etcétera. A veces es un comportamiento de fachada para disimular una incomodidad o una contrariedad luego de enterarse de un fracaso personal. En China se podía asociar a la ira (Klineberg, 1967). También se trata de una manera ritualizada de entrar en contacto con el otro. En los vendedores se convierte en un automatismo del diálogo con el cliente, un inductor sutil de consumo, un signo elemental de urbanidad, de reconocimiento del otro. En otros lugares señala una búsqueda de seducción, de adhesión, etcétera. Quien la escatima es visto como distante, altanero o "amable como la puerta de una cárcel", siendo así que una "sonrisa no cuesta nada". La sonrisa atestigua un mínimo social de compromiso por el cual los actores se confirman mutuamente en la estima que sienten y proclaman la índole agradable de su vínculo. De allí su uso artificioso, con el que un actor se esfuerza ritualmente por mostrar sus buenas intenciones a un interlocutor más o menos engañado que tal vez no vea en ella más que una sonrisa melosa o medio en broma y medio en serio. Por último, es un ingrediente necesario de los ritos de entrada o salida de una interacción, una modalidad mínima de consagración del otro y de consagración de sí mismo por el otro. Si éste no devuelve ninguna sonrisa, se trata de una clara señal de hostilidad o desinterés. La misma expresión del rostro conoce así múltiples significaciones, a veces contradictorias, de las que sólo las circunstancias son jueces, y las eventuales intenciones del individuo que puede esforzarse por engañar por razones que le pertenecen (Le Breton, 1992).

El juego social de la emoción

Sin embargo, la cultura afectiva no es una tapa de plomo que pesa sobre el actor; es un modo de uso, una sugerencia a responder propia de circunstancias particulares, pero no se impone como una

especie de fatalidad mecánica. No sólo porque el actor "juega" con la expresión de sus estados afectivos, sino también porque éstos no siempre se ajustan a las expectativas implícitas del grupo: se aburre en la fiesta a la que lo invitaron; al reencontrar a un viejo amigo no siente la alegría que debería; no experimenta dolor ante la muerte de un pariente, etcétera. En esas situaciones, el individuo conoce el campo de posibilidades que impregna la experiencia de la emoción. Si va contra las expectativas y les atribuye importancia, se esfuerza entonces por zigzaguear para abordarlas mediante un improvisado arreglo personal y mantener la autoestima o la imagen que pretende dar de sí mismo a sus *significant others*. Procura transmitir los signos socialmente esperados para no turbar o decepcionar a su público.

La emoción no es un reflejo afectivo generado de entrada por las circunstancias; compete a una implicación personal nacida a veces de una deliberación interior del individuo momentáneamente confundido, privado de puntos de referencia para responder a la situación en la que está envuelto. Hasta cierto punto, la misma puesta en juego afectiva responde a un conocimiento preciso de la actitud que más conviene frente al público presente. Las emociones o los sentimientos aparecen como roles socialmente desempeñados. Todo el arte del actor teatral se basa justamente en la soltura para fingir emociones o sentimientos que el individuo no experimenta, ofreciendo al público un repertorio de signos fácilmente identificables. La competencia para fingir con destreza desborda el escenario teatral para invadir el de la vida cotidiana y la comedia humana. La atención expresada rompe a veces con la vivencia porque el individuo no desea descubrirse y pretende engañar a sus compañeros invocando para su discernimiento una serie de signos que dejan ver otra cosa. En ocasiones es beneficioso representar un sentimiento por deseo de conformidad, preservación de la imagen de sí, estrategia personal, para ganar los favores de alguien, no descubrirse, no perder prestigio, no herir al otro, etcétera. Al prodigar los signos aparentes de una emoción que no siente, el individuo se desliza dentro de las expectativas colectivas o construye su personaje de manera adecuada a sus intenciones. Un estado afectivo experimentado puede expresarse de manera apropiada pero también disimulada, matizada, disminuida o exacerbada, etcétera. La expresión del sentimiento es entonces una puesta en escena que varía según los auditorios y las apuestas. A menos que la "hipocresía" del actor sea conocida de larga data o se revele inopinadamente, el juego social con las emociones es una manera

eficaz de influir sobre los otros. La distancia posible entre la emoción y su expresión pública favorece la duplicidad, la astucia, la simulación.

Las circunstancias hacen a veces necesario un trabajo sobre sí mismo (Hochschild, 1979; 1983) a fin de experimentar y expresar el estado afectivo socialmente apropiado. En algunas ocasiones el individuo está desorientado, vacila con respecto a la naturaleza de lo que siente, atrapado entre alternativas de las que no sabe cuál elegir. Al meterse en el pellejo de los otros o extraer de su mirada jalones susceptibles de guiarlo por el buen camino, avanza a tientas hacia la emoción adecuada a sus ojos o, al menos, hacia su expresión social juiciosa. Busca sus marcas, y los otros son los espejos en que procura obtener las informaciones necesarias para adaptarse a las circunstancias y encontrar su modo de uso. En ese caso, no se trata de enmascarar su afectividad sino, antes bien, de deslizarse con sinceridad en los esquemas sociales y hallar en ellos una verdad provisoria de la conducta y la vivencia. La búsqueda de la naturalidad no es natural, sino un esfuerzo de comprensión, un trabajo sobre sí mismo para presentarse bajo una luz favorable. Se intenta de ese modo no mostrarse decepcionado por una propuesta de la que se esperaba más, no encolerizarse pese a la paciencia que exige un cliente particularmente obtuso, combatir una tristeza invasora mientras que alrededor los amigos festejan un acontecimiento feliz, razonar un padecimiento que pesa sobre las relaciones entabladas con los otros. Una vendedora inquieta por su hijo enfermo sonríe no obstante al comprador, porque ésa es la regla exigida por su patrón para dar una impresión favorable a la clientela. Un empleado se esfuerza por hacer un buen papel en una administración en que lo humillan. En los lugares públicos se impone una puesta a distancia del sentimiento a fin de no ofender o para preservar una intimidad que la mirada de los otros incomodaría: los enamorados no dejan que su ternura se expanda de la misma manera en la calle que en su dormitorio, etcétera. La cara social predomina entonces más o menos sobre la interioridad del sentimiento. El narrador de *En busca del tiempo perdido*, desgarrado por la ausencia de Albertine, escucha a Françoise hablarle, pero se siente en otra parte.

> Ella charlaba conmigo, pero yo aborrecía esa conversación, bajo cuya continuidad uniformemente banal mis sentimientos cambiaban minuto a minuto, pasando del temor a la ansiedad y de la ansiedad a la absoluta decepción. A diferencia de las palabras vagamente satisfechas que me creía en la obligación de dirigirle,

sentía que mi rostro mostraba tamaña infelicidad que fingí padecer un reumatismo para explicar la discordancia entre mi indiferencia simulada y esa expresión dolorosa.[16]

El rostro impasible de los jugadores de póker ilustra de maravillas el control de sí mismo que sugieren las circunstancias. La ambivalencia de los sentimientos que constituye justamente su particularidad escapa por completo a los abordajes biologizantes de la afectividad que no disponen de medios intelectuales de interesarse por ella.

La búsqueda de una adecuación del sentimiento incita a veces a pedir consejo a los otros, a interrogarlos sobre su propia experiencia o a tratar de efectuar en uno mismo un trabajo de inducción que movilice recuerdos felices si conviene mostrar alegría, o penosos si la situación exige en definitiva manifestar sufrimiento o desprecio, etcétera. En caso de fracaso, si el individuo se siente emocionalmente en ruptura o desfase con los otros, puede redefinirse como psicológicamente perturbado y solicitar la ayuda de un terapeuta para recuperar lo que juzga como un mejor ajuste a lo real (Thoits, 1985). Se pueden proyectar en el otro o en la situación significaciones que modulan su impacto afectivo: por ejemplo, para tratar de apartarse de una persona, esforzarse por verla bajo una mala apariencia, tomar más conciencia de sus defectos o sus cualidades si lo que importa es hacer que nos simpatice, etcétera. Distraer la atención de un momento penoso pensando en hechos agradables. Una modulación de la voluntad o de lo imaginario se mezcla a la situación para modificar su tonalidad afectiva. Otra técnica consiste en actuar físicamente sobre el cuerpo para seguir siendo dueño de sí mismo: controlar la respiración para luchar contra el estrés, reprimir una sonrisa de satisfacción pensando en otra cosa, dominar un estremecimiento de miedo, tomar un baño caliente para calmar la ansiedad o la ira, etcétera. Otros recurren incluso a procedimientos farmacológicos para no dejar nada librado al azar y subordinar su estado afectivo a su intención racional.

A la inversa del actor que traduce sentimientos que no experimenta, el médico, la enfermera, el psicólogo, el trabajador social, por ejemplo, se enfrentan cotidianamente al sufrimiento de su público y deben refrenar una tendencia demasiado fuerte a la empatía para no llorar por la suerte de sus pacientes o clientes. Un marco de referencia, parte integrante de su profesionalidad, y que no excluye sentirse cerca o colmados de compasión, les da una

[16] M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 151.

medida de la distancia afectiva adecuada que autoriza el reconocimiento del otro sin ser absorbido por su aflicción. Ciertas profesiones exigen en su práctica un sólido autodominio para no dejarse arrastrar por el dolor del otro y mantener hasta el final la actitud apropiada, sin caer en la indiferencia o la rutina. Se trata de tareas que requieren aptitudes para un trabajo emocional mediante un control de la afectividad personal, al mismo tiempo que un esfuerzo por suscitar y escuchar la queja o la demanda del otro, y devolverle una imagen positiva (Hochschild, 1983).

Inadecuación social de la emoción

La comunidad social identifica, clasifica y juzga los estados afectivos según su conformidad implícita a los comportamientos esperados en las diferentes situaciones. En nuestras sociedades, las ritualidades sociales de la emoción sugieren la sobriedad. La discusión entre dos automovilistas se mantiene en un intercambio de palabras venenosas pero, en principio, sin pasaje al acto. La intensidad de las emociones queda contenida dentro de un esquema previsible aun si los actores presentes actúan hasta el límite de la resolución física del conflicto. El sufrimiento no afecta las relaciones sociales mientras no haya un desborde de gemidos y lágrimas: la alegría no incomoda a los otros siempre que no manifieste una exuberancia fuera de lugar. Nuestras sociedades se caracterizan por la moderación de los sentimientos. "Dejarse llevar" es perjudicial para la imagen del individuo, ya sea en el dolor, el júbilo, la tristeza, los celos, la ira, etcétera. El control de las emociones se impone a quien anhele no exponerse a un juicio desfavorable. Demasiada mesura, sin embargo, indispone y hace que se corra el riesgo de ganarse una reputación de insensibilidad, indiferencia, tibieza, etcétera. La discreción, en cambio, se aprecia, vale decir que es una emoción que se conjuga con la del grupo sin hacer olas.

Una prescripción de comportamientos se apoya sobre los valores colectivos movilizados por las circunstancias (Armon-Jones, 1986, p. 33). A las personas involucradas les resulta difícil no exhibir ante la mirada de los otros las emociones que se imponen socialmente. Difícil no estar o no parecer abrumado ante la muerte súbita de un íntimo, no encolerizarse después de haber sido

copiosamente insultado o no estar feliz luego del anuncio de un éxito inesperado. Un margen de tolerancia excusa ciertas transgresiones de la regla, pero de no atenerse a esa especie de conformismo afectivo que el grupo exige, el contraventor queda expuesto a apreciaciones negativas, réplicas más o menos vivas e incluso al ostracismo. Las ritualidades sociales definen implícitamente el campo confuso de los límites simbólicos de la emoción y sus manifestaciones: más allá, éstas se enfrentan a la urbanidad, la reprobación o la represión. Un hombre encolerizado que no logra moderar su agresividad y termina por herir a otra persona se expone a las leyes de la ciudad. El vínculo social, en bien de su perennidad y la protección de sus miembros, sugiere una regulación de los sentimientos, inscribe el margen de lo tolerable, señaliza la originalidad posible. Sugiere a cada actor una necesaria deliberación interior cuando está atrapado en el fuego de la emoción, a fin de saber hasta dónde puede ir en la manifestación de su ira, su odio o su amor; si conviene o no exponerse a la reprobación de la sociedad.

En cambio, unas condiciones sociales al margen de lo corriente, mal reguladas, dan lugar a un posible desborde de las pasiones, por ejemplo durante una campaña militar, si el enemigo parece desprovisto de toda dignidad y todo derecho, e incluso durante una expedición racista, en la que el asesinato y la violación son vividos por sus autores como una venganza legítima o una manifestación del "derecho de los vencedores". La sociedad también se divide en grupos o clases que testimonian *ethos* diferentes. La violencia, aunque proscripta para una gran parte de la población, puede ser vivida con toda legitimidad por un grupo que considera que la agresión y el robo son una manera apropiada de conseguir dinero o prestigio o combatir la desigualdad social. Si una parte de la sociedad la reprueba y la condena en los tribunales, el grupo que la ejerce puede considerar que esas maneras de comportarse forman parte de sus valores esenciales. Las emociones y los sentimientos nacen y se desarrollan –las más de las veces sin que los actores lo sepan– bajo la presión difusa del grupo y responden a conveniencias sociales de las que es trabajoso apartarse. La incitación social a adaptarse a las expectativas es manifiesta si en ciertas circunstancias unos sentimientos habitualmente censurados se imponen al individuo a regañadientes: el miedo lo gana sin razón y amenaza darle una reputación de cobarde; unos celos devoradores le hacen la vida imposible; un temperamento irascible lo conduce a la agresividad y el pasaje al acto, etcétera. El apartamiento de las normas fuerza a quien se hace culpable de él

a una necesaria búsqueda de avales morales que lo devuelvan pese a todo al sentimiento común: "Ya lo sé, pero sin embargo...", "Cualquiera habría hecho lo mismo que yo...", "No sé qué me agarró...", etcétera. El grupo le busca a veces "circunstancias atenuantes" que excusen o justifiquen su comportamiento. Otro recurso consiste en plantear que la persona es irresponsable de sus actos, a causa de una enfermedad mental cualquiera, una depresión o un momento de "ausencia", un "instante de locura", el "odio" o la "furia". Haber actuado bajo la influencia del alcohol o una droga es otro sistema de justificación de una conducta afectiva inadecuada. En esas condiciones se considera que el individuo, bajo el imperio de la locura o la droga, o cegado por su pasión, no pudo controlarse. Poseído en cierta forma por otro personaje, una instancia ajena a su personalidad, transgredió la ley o cometió algo irreparable, pero sin quererlo e incluso sin saberlo, ya que la hemorragia afectiva había desagregado su yo. El argumento se escucha en los tribunales y también tiene vigencia en las nociones profanas, en que a menudo se percibe al individuo como el "juguete" de sus emociones, cuando éstas son demasiado intensas.

La sociedad también dispone de innumerables delegados para mantener la afectividad de los actores dentro de límites tolerables, ya se trate de la policía, los tribunales, los trabajadores sociales, los psicólogos o los psiquiatras, y hasta de los transeúntes o los vecinos enfrentados a una escena perturbadora. Hay parapetos que en todo momento recuerdan los riesgos en que incurre el individuo que viola las reglas de las costumbres afectivas. Pérdida de la reputación, aniquilación de la autoestima, reprimendas, encarcelamiento, muerte, etcétera, los grados de la reacción colectiva son numerosos. El mismo acto puede recibir significaciones muy diferentes según las circunstancias sociales y culturales. El marido engañado que mata a su mujer en un exceso de celos se encuentra según el lugar de que se trate con una indulgencia fundada en las reglas del honor, o bien se lo condena a una larga pena de acuerdo con las jurisdicciones locales o el derecho consuetudinario. En otras partes se lo destierra de su comunidad o está obligado a devolver la dote entregada por la familia de su esposa. Además, semejante acto es impensable en varias sociedades que asocian el sentimiento amoroso a otras reglas y no conocen los celos en esta forma, y ni siquiera la noción de adulterio. La mejor incitación a la conformidad a las ritualidades afectivas obedece a la puesta en juego de la autoestima que aquélla moviliza y que en principio cualquier individuo interiori-

za como una segunda naturaleza. El juicio de los otros es una prevención eficaz contra la tentación de dar la espalda a las expectativas comunes.

Los lugares apropiados de la emoción

Si socialmente resulta apenas pensable dar libre curso a ciertas emociones, algunos lugares apropiados autorizan en cambio a vivirlas sin rodeos, sin temor al juicio de los otros, sin necesidad de refrenar la sensibilidad. El gabinete del psicoterapeuta ofrece una ilustración de ello. En el secreto de la cura o la entrevista, el individuo libera al menos por la palabra, pero también por una puesta en juego corporal, un haz de sentimientos contenidos, cuya abreacción sería difícilmente imaginable en las condiciones corrientes de la existencia. Otros dispositivos alientan igualmente una libre expresión de la emoción: el psicodrama, las terapias corporales, el *happening*, las representaciones teatrales, las manifestaciones políticas, los estadios deportivos, etcétera.

Hay espacios sociales que acogen la expresión de sentimientos que en otra parte no podrían vivirse abiertamente. Un ejemplo tomado de Grecia: E. Papataxiarchis traza un mapa ambiental de la cultura afectiva de la Grecia egea. Emotividad, intensidad de los afectos: "La cultura griega es ruidosa –escribe– y el estrépito emotivo no podría escapar a la atención del etnólogo" (Papataxiarchis, 1994, p. 7). Hombres y mujeres viven con el sentimiento profundo de "ocupar su lugar", pero según representaciones y destinos bien diferentes.

> De los hombres se dice que están dotados "por naturaleza" de *andrismos* ("virilidad"): un carácter fuerte, valeroso, noble, que los autoriza a poseer bienes, a cumplir su papel (a representar), a defender los deberes de la lealtad, a gobernar un yo territorializado. Las mujeres, al ser "por naturaleza" la parte débil de la humanidad, conservan en el tejido de su identidad social algo de su vulnerabilidad natal. Para protegerse a sí mismas y a todos los que de ellas dependen, deben dar muestras de contención y volcarse hacia adentro, sentir y manifestar "vergüenza". (Papataxiarchis, 1994, p. 9).

Cuando los hombres no están en el campo o en el mar, pasan su

tiempo en el café en una sociabilidad cálida, bebiendo y discutiendo juntos. En esas circunstancias, el *kefi* es la emoción esencial que rige la relación con los otros, y traduce el "buen humor", el gozo del momento, la liberación de las preocupaciones cotidianas. Momento de comunión con los otros bajo el imperio de la levedad. El *kefi* es un hecho masculino en el que no se admite a las mujeres. Todos los hombres poseen un potencial de *kefi*, pero difieren individualmente en cuanto a lo que pueden soportar o difundir de él. Cuanto más se complace un hombre en esas situaciones, más reputado es. En las sociedades mediterráneas y latinas como la de Grecia, los hombres y las mujeres están obligados a mantenerse en un registro específico de emoción. También en Portugal, como en el perímetro mediterráneo, los hombres dejan a las mujeres la emotividad, la tristeza, el amor romántico, etcétera. Ellos se perciben del lado de la fuerza de carácter, de la razón. Pero en el norte del país, en el contexto de la sociabilidad masculina del café, los hombres dan rienda suelta a sus emociones al escuchar al *dezedor* declamar sus poemas, que hablan del dolor de existir, la injusticia, el amor, etcétera. La poesía autoriza entonces la expresión de una afectividad que sería desafortunada en otro contexto.

> La manera en que los sentimientos de ese grupo de oyentes se exteriorizaban, se aceptaban, se volvían expresables por medio de la poesía, colocaba por lo tanto ese campo de verbalización en nítido contraste con el *ethos* de la expresión de las emociones por los hombres: se supone que éstos nunca expresan libremente sentimientos y emociones que pongan en cuestión la imagen de la fuerza y la autosuficiencia masculinas. (Vale de Almeida, 1994, pp. 22-23.)

En la vida corriente, los hombres controlan una emoción que sería indecoroso expresar. En el espacio del café, al escuchar al *dezedor*, todo se vuelve posible sin la presencia de las mujeres.

Decir la emoción

Los sentimientos y emociones responden a explicaciones sociales y culturales muy diferentes de un lugar a otro. Nuestras sociedades sugieren teorías hormonales, neuronales, anátomo-fisiológicas, evolucionistas, psicológicas, sociológicas, etcétera. Otras ponen en primer plano órganos particularmente investidos, una fisiología simbólica donde abrevan los movimientos afectivos. Los

chewongs de Malasia, por ejemplo, traducen sus sentimientos por medio del hígado. "Así, pueden decir 'tengo el hígado bien' (me siento bien) o 'tengo el hígado encogido' (tengo vergüenza)" (citado por Heelas, 1986, p. 244). Williams descubre el mismo origen de la emoción en los elemas. En Ecuador, la tristeza habita la región torácica, tiene sus raíces en los pulmones y el corazón. Palpitación cardíaca y dolores de cabeza la traducen físicamente. Una manera de curarla consiste en fortalecer el corazón dando al paciente piedras hechas polvo. También se le frota el cuerpo con diferentes sustancias vegetales o animales. Se efectúa igualmente la extracción de animales impuros alojados en la carne del paciente. Los elementos que hayan recogido una parte de la sustancia de la emoción se arrojan a continuación a un barranco. Nadie debe tocarlos jamás, so pena de contagiarse a su vez de tristeza. Una mujer que dude del afecto de su marido puede transmitírsela mezclando un poco de sangre seca con sus alimentos (Toussignant, 1989; 1993). Entre los ilongots, el corazón es el centro de la vida emocional, a la vez órgano y alma, y cuando la ira se percibe como un brotar de chispas que salen de él no se trata de una metáfora. Entre los pintupis, población aborigen australiana, el estómago, lugar en que reside el espíritu, es fuente de una serie de emociones (Myers, 1986, p. 107). Para los tahitianos que conoció Levy, éstas tienen igualmente su sede en diferentes órganos. Se habla de ellas en tercera persona, y no como si emanaran de uno mismo. Un hombre encolerizado dirá, por ejemplo: "Mis intestinos están encolerizados" (Levy, 1973, p. 213).

Entre los dogones, las emociones tienen su fuente en una corporeidad simbólica. La alegría, por ejemplo, es un sentimiento benéfico que despierta al hígado y hace latir suavemente al corazón al modo de un fuego que arde con regularidad. El "aceite" del hígado se funde y se traslada a las articulaciones para fortalecerlas. En la ira el corazón llamea, late con fuerza y "da puntapiés que golpean los pulmones"; "'Todo se remueve' y el agua del hígado hierve, mientras que su aceite salta y chisporrotea como manteca demasiado caliente [...]. La vesícula biliar se hincha y derrama bilis en el hígado, lo que confiere amargura a las palabras" (Calame-Griaule, 1965, p. 369). El dolor físico o moral "carboniza" el hígado. Las lágrimas se consideran como una pérdida del "agua de la sangre" (la linfa); el corazón se caldea y ésta escapa por los ojos a la manera de agua hirviente.

Las representaciones populares de nuestras sociedades otorgan al corazón una irradiación simbólica que lo asocia al amor, a la generosidad, a la ternura, etcétera. Cada órgano moviliza senti-

mientos particulares. Un estudio del vocabulario del idioma inglés (metáforas o expresiones idiomáticas) muestra la asociación frecuente de la ira y un fluido caliente en un recipiente (Lutz y White, 1986, p. 419). Vuelven a encontrarse las mismas "metáforas hidráulicas" en los usos populares del francés: "La cosa está que arde", "Voy a explotar", "Me sube la ira", "Está demasiado tenso, va a estallar", etcétera. Imagen de "sobrecalentamiento" que conduce a la explosión de la ira.

Diversos sistemas de conocimiento se dedican a distinguir los múltiples estados de la afectividad, contribuyen a denominarlos, comunicarlos o discutir a su respecto. El léxico organiza la experiencia del grupo, alimenta el discurso, sugiere las metáforas apropiadas, permite el autoanálisis. Confiere un orden a los movimientos ambiguos y fugaces de la afectividad, es la traducción oral de la experiencia emocional del grupo. Pero así como los estados afectivos y sus manifestaciones varían de un grupo social y cultural a otro, el vocabulario asociado a ellos no es fácilmente traducible palabra por palabra en otra lengua. Las emociones no son sustancias, objetos susceptibles de describirse cuyos equivalentes de una cultura a otra puedan encontrarse sin esfuerzo mediante el mero examen de los léxicos. Se trata de actitudes provisorias que manifiestan la tonalidad afectiva del individuo en su relación con el mundo, lo que las genera, la manera en que resuenan en él, su modalidad de expresión, y no se conciben al margen del sistema de sentidos y valores que rige las interacciones dentro del grupo. Cada cultura afectiva dispone en propiedad de su vocabulario y su sintaxis, sus expresiones mímicas y gestuales, sus posturas y sus modalidades de desplazamiento. Es trabajoso superponer los léxicos y las experiencias que abarcan, del mismo modo que dos lenguas no son simples ecos una de la otra. La traducción de un término del vocabulario afectivo no garantiza que se trate de la misma experiencia en las dos lenguas en cuestión.

A veces, a las personas ajenas al grupo que los concibió –y para el que son plenamente inteligibles– les cuesta comprender las particularidades y los matices del vocabulario de la emoción y el sentimiento. Comunicarlos sin pérdida de sentido exige largas perífrasis, una habilidad de lenguaje que se vale de las aproximaciones pero es no obstante engañosa, o bien la solución en apariencia perezosa pero justa de retomar el término original de la lengua para subrayar las dificultades de traducción. Leff (1973, p. 301) señala por ejemplo que "en muchas lenguas africanas un solo término significa estar triste y encolerizado". Las connotaciones

prácticas de los términos percibidos como equivalentes ponen de relieve sorpresas. J. Henry indica en los kainkangs, una sociedad india de Brasil, las consecuencias de la expresión *to nu* que en un primer momento un observador apartado o indiferente al contexto social vincularía con "ira".

> *To* indica una dirección y *nu* expresa la ira. En este caso, *nu* recibe el tratamiento de un verbo. El elemento *nu* funciona también de manera aislada y significa entonces "peligroso". Una frase con la expresión *to nu* significa (él es) peligroso. Así, *to nu* incluye una dimensión de peligro inmediato, y *nu* algo de una ira indirecta. Del mismo modo, la frase "estoy encolerizado con usted" significa en realidad "soy peligroso para usted". Con un uso tal de la palabra en situaciones difíciles, unos conspiradores no dirían "matémoslos", sino más bien "encolericémonos contra ellos". Cuando Thuli le pide a su suegro que se encolerice, le solicita que cometa un asesinato. (Henry, 1936, p. 255.)

No sin humor, J. Henry señala que lo que no hay que decirle a un kainkang es, sobre todo, que uno está encolerizado con él, porque lejos del arrepentimiento, su acción sería una manifestación de furia. Aunque sepa que su interlocutor difícilmente tenga la intención de dañarlo, un aura peligrosa gravita en torno de la ira que desencadena un temor, que a su turno ocasiona la ira (p. 256).

Ciertas sociedades se refieren a un vocabulario limitado para nombrar su afectividad; pero otras acuden a centenares de palabras para aludir a ella (Heelas, 1986, p. 238 *sq.*). De allí la paradoja de que los investigadores naturalistas o inspirados por la biología tengan que recurrir, para nombrar las emociones, a un vocabulario de sentido común que podría ser de un orden completamente distinto en otra lengua. La emoción se transforma entonces en esencia, y basta encontrar sus equivalentes lexicales en otros idiomas. Pero no podría captarse el movimiento complejo de la emoción sin vincularla estrechamente, en una situación precisa, con la manera en que se mezcla íntimamente a la trama social una cultura afectiva propia de un grupo en que es impensable cercenar un aspecto sin perder de vista la estructura de conjunto que le da sentido (Myers, 1989; Papataxiarchis, 1994; Vale de Almeida, 1994). Es cierto, como lo observa con finura Blondel en un viejo texto, "aquí, el lenguaje no expresa nunca, desde luego, la estricta intimidad de las conciencias propiamente individuales, ya que revela exclusivamente lo que tienen de comunicable y, por consiguiente, de común entre sí, pero tampoco

destaca rasgos inmutables de la especie, puesto que la imagen que nos ofrece no es siempre y por doquier semejante a sí misma" (Blondel, 1927, p. 158).

Culturas afectivas

La particularidad social y cultural de la afectividad de las sociedades, el hecho de que los *ethos* difieran sensiblemente de un lugar y un tiempo al otro según las orientaciones colectivas, se marca por la existencia de emociones o sentimientos que no son traducibles en el vocabulario de otro grupo sin groseros errores de interpretación. La fidelidad a las significaciones apuntadas implica entonces conservar el término local para designar la singularidad del estado afectivo, o recurrir a explicaciones y largas perífrasis a fin de discernirlo con precisión en sus matices. Muchos etnólogos expresan así su impotencia para dar cuenta de la cultura afectiva de la sociedad que estudian, a causa de su singularidad. Este rodeo antropológico muestra la relatividad cultural de los *ethos* y el arrasamiento de las diferencias que constituye una afirmación perentoria sobre la universalidad de la emoción y su expresión. El escollo de la traducción remite claramente a diferencias de vivencias de una sociedad y una época a otras. Además, cada estado afectivo se inserta en un conjunto de significaciones y valores del que depende y del que no se lo puede separar sin desgarrar su trama. Una cultura afectiva forma un tejido apretado en que cada emoción se pone en perspectiva dentro de un conjunto indisociable. Hablar de las emociones en términos absolutos, como por ejemplo de la ira, el amor, la vergüenza, etcétera, equivale a caer en una forma más o menos clara de etnocentrismo, al postular implícitamente una significación común a diferentes culturas. Cuando en realidad los motivos de la vergüenza, por ejemplo, pueden ser ajenos y desconocidos para otras sociedades y muy diferentes las consecuencias, y la vivencia afectiva así enfocada no tener prácticamente rasgos comunes con la de un individuo "avergonzado" de nuestras propias sociedades (Herzfeld, 1980). En el límite, habría que poner comillas a cada uso de un término emocional para traducir el hecho de que no se entiende realmente sino dentro de un *ethos* propio.

J. Leff (1977, p. 322) alude a varias investigaciones sobre la depresión que encontraron con facilidad equivalentes semánticos

en la familia indoeuropea, pero fracasaron en cambio frente al chino, el yoruba y otras lenguas originarias de sociedades no occidentales. Hubo que adoptar perífrasis para forjar categorías más o menos parecidas pero que no traducen la duración de esa afección para nuestras sociedades. Marsella concluye un estudio transcultural sobre la depresión explicando que ésta "prácticamente no está representada en el léxico de los pueblos no occidentales" (Marsella, 1977). Las etnopsicologías revelan con claridad particularidades sociales y culturales que relativizan el repertorio afectivo de nuestras sociedades, sobre el que se fundan los naturalistas para apuntalar su convicción de una universalidad de la emoción.

El concepto *amae*, considerado por el psiquiatra Doi como una clave para comprender la mentalidad japonesa, no tiene equivalente en otras lenguas, porque remite a una cultura afectiva propia, aunque aquí o allá se encuentre fuera de Japón en la vivencia individual (Doi, 1988). Los japoneses mismos se asombran ante la ausencia de un término equivalente en el léxico de las lenguas occidentales, donde un sentimiento semejante sólo puede restituirse mediante perífrasis o explicaciones. Doi se esforzó por definir esta emoción singular y sugiere las siguientes perífrasis: "depender del amor de otro", "acogerse cálidamente" o "entregarse a la dulzura de otro". La emoción se refiere a una agradable dependencia, a la búsqueda de una gratificación o al abandono pasivo al afecto de otra persona. No se la verbaliza con facilidad en Japón. La conducta del niño con respecto a su madre proporciona el arquetipo de un sentimiento que luego sigue vigente en otro registro. *Amae* deriva además del verbo *amaeru*, que señala la dependencia, la expectativa de un tratamiento favorable, pero cuya raíz es común con *amai*, que significa "azucarado". Así, pues, más allá del modelo de origen, el sentimiento *amae* se encuentra en las relaciones entre el marido y la esposa, el maestro y el discípulo, etcétera. Contra el fondo de una relación disimétrica, *amae* introduce una calidez reconfortante, una dulce intimidad. La verticalidad de las relaciones sociales en Japón es un principio de explicación de la preponderancia de ese sentimiento que valoriza y hace menos tajante una dependencia personal. La palabra *amanzuru* designa por su parte el hecho de conformarse, de someterse a una situación, de atribuirle un motivo, etcétera. Así, según Doi, si bien en las relaciones desiguales la preferencia recae en *amae*, si las circunstancias no hacen posible este sentimiento, entonces hay que conformarse con *amanzuru*. Doi analiza el entrelazamiento de sentimientos que compone la vida afectiva de

los japoneses en relación con *amae*. Así, *giri*, que testimonia la obligación, el deber, y *ninjo*, que traduce la compasión. Este último término marca un favor complementario dirigido a otro en el marco moral del *giri*.

> Los japoneses –sigue escribiendo Doi– piensan que el uso de las palabras puede enfriar la atmósfera, en tanto que los norteamericanos, al contrario, se sienten alentados y tranquilizados por una comunicación de esas características. Esto se vincula con la psicología del *amae*, porque en Japón, quienes son íntimos entre sí –o más bien quienes tienen el privilegio de fundirse uno en el otro– no necesitan palabras para expresar sus sentimientos. Sólo al sentir que no se tiene influjo sobre el otro (faltar a la *amae*) se experimenta la necesidad de verbalizar. (Morsbach y Tyler, 1986, p. 290.)

Margaret Mead señala un comportamiento denominado *musu* en Samoa. Esta manifestación afectiva traduce la negativa inmotivada a hacer algo. Una mujer rechaza a su amante, una criatura no quiere acostarse, un jefe no acepta prestar su copa de *kava*,* etcétera. Interrogado acerca de su negativa, el individuo declara simplemente que no sabe: "Es lo que me pregunto", "No sé, eso es todo"; dicha actitud se admite, se justifica y genera incluso "una especie de respeto supersticioso" (Mead, 1963, p. 381). En Bali, M. Mead identifica una asociación entre el miedo y el dormir que también aquí ilustra de manera nítida el enraizamiento de la emoción en la cultura. Cuando los balineses están asustados se van a dormir. Por lo demás, esta conducta se denomina expresamente *takoet poeles* (asustado dormido). Un día, M. Mead despacha a sus ayudantes en ómnibus para que lleven unos utensilios de cocina a una vivienda a la que debe trasladarse. Cuando más tarde llega al lugar en compañía de Bateson, los descubre adormilados. Habían olvidado el paquete en el ómnibus y, asustados por la reacción que imaginaban en la etnóloga, se habían dormido. El miedo es un sentimiento controlado por el sueño (Bateson y Mead, 1942, p. 191).

H. Geertz señala la singularidad del término javanés *sungkan*, "que se refiere a un sentimiento de cortesía respetuosa delante de un superior o un desconocido, una actitud de restricción, de limitación de los propios impulsos y deseos, a fin de no perturbar la ecuanimidad emocional de quien puede ser espiritualmente más elevado que uno" (Geertz, 1959, p. 233). La autora destaca la

* Bebida espirituosa que se hace con la raíz de la planta de ese nombre, una variedad de pimiento que crece en Polinesia (n. del t.).

particularidad cultural de los términos de "respeto" en uso en Java, como los de "vergüenza" y "culpa" para nuestras sociedades occidentales, corrientemente empleados, sin embargo, para designar estados afectivos inherentes a miembros de otras sociedades. Aplicar esos términos apostando a su universalidad es testimonio de una reducción de las diferencias (Piers y Singer, 1953). Eduardo Crespo cita la *vergüenza ajena** como una emoción típicamente española caracterizada por la turbación interior sentida a la vista de un individuo que se comporta de manera inadecuada. La vergüenza experimentada, sin embargo, sigue siendo exterior al individuo que no participa en absoluto en la infracción de las normas, ni se siente culpable. Pero la resonancia afectiva es tan fuerte que se diferencia de las otras, porque afecta una noción clave de la cultura española, la de *dignidad*.** La *vergüenza ajena* "es un arma terrible para descalificar una acción o a un actor, y quienes la originan se consideran ridículos, lo cual es un temible estigma para la cultura española" (Crespo, 1986, p. 214).

Las investigaciones de Rosaldo sobre los ilongots muestran el carácter culturalmente específico del *liget*, una emoción que se compara vagamente con la ira de los europeos, pero es diferente en sus modalidades de desencadenamiento y expresión. *Liget*, señala Rosaldo, es un término asociado al caos, la separación, el desorden, el surgimiento de una forma afectiva no controlada por el individuo, una "ira" que nace de la furia o del éxito de otro. Pero dicho estado tiene una connotación positiva, dado que confiere poderío al cazador y es una vía de entrada simbólica en la edad adulta. Es preciso haberlo vivido para tener derecho a casarse y asumir las responsabilidades de adulto. *Liget* genera una energía dirigida hacia un fin. "'Cuando cazo estoy cargado de *liget* –dice un hombre–, porque no le tengo miedo al bosque' [...]. Orientado hacia un objetivo deseable, el *liget* supera el desafío y la irritación que está en su origen. Concentrado, hace los hijos, incita al trabajo, fija la resolución del cazador, da valor y fuerza, imanta la visión hacia la víctima o la tarea a cumplir" (Rosaldo, 1980, p. 49). Rosaldo señala igualmente que el mismo término vernáculo engloba lo que, a nuestros ojos, competería a experiencias diferentes como las de la ira y la envidia. Categorías que nuestras sociedades occidentales distinguen con cuidado, como la confusión y la vergüenza, se denominan con un mismo término en la sociedad tahitiana, y más en general en Polinesia. Mientras que, en cambio, términos

* En español en el original (n. del t.).
** Idem.

diferentes designan el miedo sentido ahora y el que evoca un acontecimiento futuro.

A. Strathern muestra entre los hagen, en Papúa-Nueva Guinea, una configuración que opone un sentimiento que se anuncia en la piel, *pipil*, que podría traducirse por vergüenza, miedo, y *popokl*, próximo a la ira. Las manifestaciones de *pipil* implican no sólo el hecho de estar en falta delante de los pares, sino también sentirse aterrorizado por los espíritus, a punto tal que "la piel se cubre de sudor; se erizan los pelos de la nuca; nos da dentera; decimos que los espíritus van a matarnos y comernos. Esto pasa cuando vamos a un cementerio o a una casa donde ha muerto un hombre y escuchamos a un murciélago o el llamado de un búho o cuando vemos a un marsupial, y pensamos que un espíritu está detrás de todo eso" (Strathern, 1975, p. 349). Si *pipil* es una emoción que se exterioriza en la superficie del cuerpo, *popokl* traduce una ira suscitada por la exacción de los otros pero que sigue siendo íntima, encerrada en la deliberación secreta del individuo. Puede no revelarse nunca. La manera habitual de su expresión pasa por la enfermedad. Si el *pipil* se exterioriza por completo, el *popokl* es todo interioridad. Al enfermar, el sujeto proclama su emoción. El procedimiento terapéutico impone que revele la razón de su trastorno. La confesión, por proyectar fuera de sí el *popokl* en palabras, es la etapa inicial de la curación. M. Mead señala un ritual comparable en Samoa (Mead, 1963, p. 382).

Los kwakiutl conocen el sufrimiento por el duelo de un pariente, pero su dolor se mezcla con un sentimiento de afrenta. Aunque la muerte se haya producido en circunstancias insospechables y no se haya debido en absoluto a una agresión o un accidente, se considera no obstante que los otros grupos son responsables de ella. Y esa mezcla de dolor e ira impone socialmente vengar la ofensa con la muerte de los enemigos. "Al incorporar al duelo a otra familia, se otorgaban una especie de compensación", resume R. Benedict (1950, p. 240). Durkheim consagra algunas páginas de *Las formas elementales de la vida religiosa* a mostrar el mismo sentimiento confuso de tristeza e ira en los kurnai, entre quienes los parientes del difunto "tienen algo así como la necesidad de vengar por cualquier medio la muerte producida" (Durkheim, 1968, p. 562*sq.*). Entre los esquimales utka, Jean Briggs (1970) no comprueba en la vida corriente ninguna expresión de ira. No sólo no la expresan sino que no la sienten, ni disponen de término alguno para denominarla. Circunstancias que en nuestras sociedades la desencadenarían no suscitan entre ellos ninguna réplica de ese orden. Ninguna palabra del léxico utka evoca ni siquiera de

lejos un equivalente de ella. Sin embargo, esta actitud se advierte con claridad en los niños y los extranjeros, y una misma palabra la designa como infantil. A veces se puede pegar a los perros, pero el vínculo social está exento de ira. Michele Rosaldo sugiere que Jean Briggs confunde "ausencia" y "miedo" a la ira, con lo que plantea la hipótesis de una represión de ese sentimiento, pero no por eso deja de ser cierto que su puesta en juego inexistente en la sociedad utka dibuja un mapa afectivo específico.

Lek, en balinés, no tiene más que un lejano parentesco con la vergüenza que nace en el culpable tras el descubrimiento de su transgresión. Es un sentimiento que remite más bien a una ruptura en el carácter ceremonial de la existencia colectiva. C. Geertz lo traduce por ansiedad y le asocia un

> nerviosismo difuso, por lo común moderado, aunque en ciertas situaciones se vuelva casi paralizante ante la perspectiva (y el hecho) de una relación social. *Lek* traduce la angustia de incumplir las reglas de la etiqueta, no mostrarse a la altura del rol socialmente esperado, a la manera en que, en el escenario teatral, el personaje se borra súbitamente frente a la torpeza del actor. *Lek* remite a la estética de las relaciones sociales y al temor que siente el individuo de empañar su brillo debido a su impericia. Así, los encuentros cara a cara son enmarcados por el *lek*, que los mantiene en principio dentro de las normas requeridas. (Geertz, 1983, p. 153 *sq.*)

En vísperas de un combate, los vikingos apostaban que algunos de ellos se convertirían en *bersek* en el ardor de la batalla y realizarían hazañas guerreras en ese estado que decuplicaba sus fuerzas. La crisis podía suscitarse incluso por la mera evocación de las baladas heroicas. Así, un rey de fuerza temible, deseoso de volver a escucharlas sin perjudicar a sus tropas, ordenó a sus hombres que lo ataran para que su furor fuera inofensivo (Devereux, 1977, p. 5 *sq.*). En forma comparable, los crows tenían a los "perros rabiosos" que se precipitaban con ardor contra el enemigo, sin armas en la mano, en busca de una muerte gloriosa pero sin consecuencias sobre el resultado del combate. El corredor de *amok* de Malasia, tras una frustración o simplemente al oír el término "*¡amok, amok!*", se lanzaba con su *kriss** en procura de matar o herir a quienes encontrara en su camino. El único modo de detener su carrera asesina era matarlo, pero no sin precauciones, ya que aun con una lanza atravesada en su cuerpo trataba de eliminar a su adversario hasta el último suspiro. El hecho era tan frecuente

** Puñal malayo de hoja sinuosa (n. del t.).

que en las ciudades se habían colocado en las esquinas horquetas o lanzas provistas de topes de retención, para que la población pudiese dominar a los corredores sin tener que acercarse demasiado a ellos. Van Wulfften Pathe (1936) informa que algunos europeos con muchos años de residencia en el sudeste asiático experimentaban a veces crisis de *amok*, pero no existe ningún caso conocido de malayos embargados por esta emoción en Europa. Entre los ainus, el ataque de *umu* era provocado por la vista de una serpiente real o una de juguete, e incluso por el grito "¡serpiente!" Y esto en lugares donde ese reptil era raro (Devereux, 1977, p. 5 *sq.*).

Schieffelin (1983) observa entre los kalulis de Nueva Guinea el complejo emocional constituido por la ira, la pesadumbre y la vergüenza, formas afectivas que se mezclan unas con otras, adoptan una definición cultural propia y se desarrollan en situaciones precisas. La sociedad kaluli es igualitaria y la reciprocidad social es su cimiento. En ella, la ira se valora e incluso se juzga de buen grado a un hombre de acuerdo con su facilidad para encolerizarse y el vigor con que lo manifiesta. Los kalulis no disimulan ni corrigen su sentimiento. La ira, la pesadumbre, el miedo, la compasión, etcétera, se expresan de forma dramatizada. Cada una de estas emociones se interpreta dentro del esquema de reciprocidad social. La ira remite a la pérdida y la frustración. Pero la víctima espera una compensación. Al expresar su ira, atestigua su expectativa de recibir una atención particular del culpable o del grupo, apostando a una compasión que no dejará de manifestarse. Si la reparación se hace esperar, el hombre ofendido recorre a lo ancho y a lo largo la casa colectiva mientras lanza insultos a los cuatro vientos con el fin de llamar la atención sobre la injusticia sufrida. Otro método de la sociedad kaluli para estrechar los vínculos en torno de uno mismo es mostrar un semblante desesperado, con abundancia de lágrimas y lamentos, por ejemplo durante un duelo. Figura de la energía en el momento de la ira, el hombre se convierte entonces en una imagen de la impotencia radical. En cuanto a las mujeres, canalizan su angustia en cantos lacrimosos en procura de la misma compasión social.[17]

Mediante el recurso a situaciones concretas, la lingüista Anna Wierzbicka ilustra la dificultad de traducción en otras lenguas de los términos claves del vocabulario afectivo de los ifaluks, tal como

[17] En muchas culturas africanas la expresión de la ira está proscripta y no se manifiesta nunca. Si pese a ello se trasluce, se la atribuye entonces a la inmadurez y la hechicería. La palabra es el único medio de desactivar un conflicto (Toussignant y Habimana, 1993).

los describe Catherine Lutz (1987). Examina una por una varias palabras referidas a emociones corrientes. Así, el término *fago*, que Lutz vierte por la asociación de tres palabras inglesas: *compassion*, *love* y *sadness* y que ella traduce como *sad love* (amor triste), señalando que sus mismos informantes recurren a *love* como término correspondiente en inglés. A. Wierzbicka indica que ni el inglés ni el francés pueden traducir *fago* sin pérdida de sentido. Entre las situaciones que suscitan ese sentimiento en los ifaluks, Lutz cita la enfermedad, la partida de la isla, la falta de comida. En cuanto a sus consecuencias sociales, menciona el hecho de dar de comer, llorar, hablar amablemente. Lutz sugiere una connotación de compasión, pero el matiz le parece insuficiente sin un cotejo con amor y tristeza. "Que una lengua no tenga un término para designar el amor en general, pero posea una palabra que asocia elementos de éste con elementos de la compasión o un deseo de protección hacia los seres débiles y sin defensa es una característica de numerosas lenguas indoeuropeas", concluye A. Wierzbicka (1988, p. 102).

Otro ejemplo: *waires*, que C. Lutz traduce en inglés mediante una mezcla de *worry* y *conflict*; tampoco en francés hay un término que condense el sentimiento de estar fragmentado entre dos situaciones. Lutz cita un caso concreto de *waires*: una joven se entera de que su madre, que vive en otra isla, está enferma; se siente dividida entre el deseo de ir a visitarla y el de quedarse junto a su hermana, a punto de dar a luz. A. Wierzbicka sugiere que la expresión inglesa *to be in two minds* se aproxima a la situación, pero al margen de que no se refiere a un sentimiento, no indica la connotación negativa propia del estado de *waires*. Esa autora menciona la palabra polaca *rozterka*, que traduce un sentimiento penoso, pero sin abarcar por completo la significación de *waires*. Examina con la misma atención varios otros términos ifaluks y muestra en cada caso el carácter singular de un sentimiento que nunca se traduce sin reducción del sentido, o el recurso a una adición de términos si, pese a todo, se desea dar cuenta de él. Como conclusión de su estudio, A. Wierzbicka escribe lo siguiente:

> La unidad psíquica de la Humanidad no reside en la universalidad aparente de nociones tales como el amor, la ira o la alegría, sino en la de otras más elementales, como querer, decir, saber, pensar, bueno, malo, etcétera, que parecen tener una realización lexical en todas las lenguas. Las nociones del ámbito de los sentimientos, tales como el amor, la ira o la alegría, resultan de las configuraciones específicas de esas nociones elementales: son comparables, de todas maneras, a las configuraciones conceptuales de otras lenguas o

culturas, pues todas ellas se basan en ideas universales, simples y claras, expresadas en los elementos indefinibles de todas las lenguas del mundo. (Wierzbicka, 1968, p. 105.)

Influencia del grupo

Las mismas circunstancias desencadenan comportamientos afectivos sensiblemente diferentes si el individuo está solo en su cuarto o con un grupo de personas que son allegadas a él o desconocidas. La resonancia de la emoción experimenta entonces variaciones, y más aún el régimen de signos individuales que deja ver u oír. En nuestras sociedades, la línea divisoria entre lo público y lo privado, en términos de relación con el cuerpo y la afectividad, está claramente delimitada. Es menos fácil reír a mandíbula batiente cuando se ve en soledad un programa humorístico en la televisión que con amigos reunidos para la ocasión. El mismo chiste escuchado cien veces no pierde gracia en un grupo, en tanto que suscita tedio o indiferencia si lo leemos en el diario o lo escuchamos solos en la radio del auto.

En un período de angustia, el hombre se permite a veces llorar o gemir si está solo en su casa, mientras que se esfuerza más por controlarse si está rodeado de desconocidos. Ciertas etiquetas particulares rigen la emoción sentida y restringen su expresión a través de las actitudes a adoptar, gestos o mímicas específicos, un estilo oral determinado. Según los diferentes públicos que son sus testigos o participan en ella y según sea compartida o no, la emoción conoce formas e intensidades variadas. La soledad atenúa la expresión de las emociones, reprime su manifestación, debilita los gritos o las risas, apacigua las mímicas, los gestos o la palabra. Amortigua su poderío. Si pese a ello las emociones se desarrollan aun en la soledad, es porque vivimos también con la presencia difusa de los otros. El individuo está bajo la mirada de sus *significant others*, interioriza sus reacciones supuestas, los convoca a compartir lo que siente como en una escena de la que fueran testigos.

Nuestras emociones nacen, crecen o se extinguen en un medio humano que las refuerza o modera según la sacudida que reciben de él. Si a veces se da libre curso al sufrimiento delante de los íntimos, se contiene frente a quienes apenas conocemos o a la muchedumbre indiferente de los transeúntes. La ira se disipa o se

inflama según la actitud del adversario y del público involucrado. La risa se redobla si se mezcla con la de los otros, y se extingue al punto si no se llena con su eco. Los otros son los moduladores, y de acuerdo con las circunstancias y su influencia ejercen un papel de apaciguamiento o exacerbación. La ira, el odio, los celos, por ejemplo, se avivan o se apagan según las palabras del entorno, sus gestos, sus consejos, su enfoque. El miedo se disimula o desaparece si el otro no lo comparte, y se redobla, se inflama a la manera del pánico si lo hace suyo. El grupo es la tierra nutricia de las emociones, de su plena dimensión.

La masa potencia los sentimientos, modifica la sensibilidad de los miembros que la componen al hacerlos más o menos solidarios de los mismos movimientos afectivos. El individuo que se sumerge en ella y acepta perderse en sus profundidades cede con facilidad al contagio de las emociones y les subordina su personalidad. La masa da a cada uno de sus integrantes un sentimiento de poderío, disuelve en parte la conciencia moral y autoriza realmente licencias de comportamiento que el individuo aislado no se permitiría jamás. Arrastrados por ella, algunos se vuelven irreconocibles, viven de los entusiasmos o los furores que los llevan a cometer violencias o actos de crueldad que por lo común reprobarían y, con su conciencia moral neutralizada por los movimientos de la multitud, adhieren a hechos en los que a continuación les cuesta reconocerse. Se mueven en otra dimensión de su existencia personal y experimentan con ello una sensación de fuerza. No sólo se borra cualquier culpa frente a los actos cometidos, sino que a menudo cada miembro de la masa se siente el brazo armado de la justicia y quiebra todas las prohibiciones.

> En todas esas oportunidades tenemos la impresión de que el inconsciente recorre las calles –escribe Moscovici–. Las masas le sirven de cuerpo. Con ellas grita, agita furiosamente los brazos, derriba las prohibiciones, insulta a sus superiores, siembra por doquier el desorden y el conflicto. Se entrega a toda clase de actos excesivos, a violencias inauditas. La realidad queda abolida, las masas sueñan un sueño en bruto. (Moscovici, 1991, p. 316; Freud, 1973.)

Los estadios o los palacios deportivos son lugares lícitos en que la expresión de las emociones alcanza a veces una especie de paroxismo radicalmente ausente en la vida corriente. Las pasiones se desencadenan alrededor de los encuentros deportivos, los políticos o los cantantes conocidos, y en ocasiones terminan en explosiones de fervor o violencia. Una vez terminadas esas mani-

festaciones, la tensión cae. Fuera del estadio, los insultos contra los jugadores o el árbitro cambian de registro. También el furor tiene sus convenciones.

Socialización de las emociones

Si bien encarna la presencia del sujeto en el mundo, no por eso deja el cuerpo de ser una realidad ambigua. El hombre es su cuerpo, pero también tiene un cuerpo. Sus manifestaciones específicas distan de encontrarse en su totalidad bajo el magisterio de la conciencia, pero se inscriben sin embargo dentro de marcos sociales. El cuerpo es un dato socializado, semantizado. No está de entrada frente al mundo con una facultad de desciframiento del enigma que éste le propone. Las funciones corporales o afectivas que sostienen la existencia social del individuo son adquiridas, no innatas. La dimensión cultural desarrolla de acuerdo con direcciones precisas el inmenso campo de lo posible contenido biológicamente por el cuerpo (Le Breton, 1990; 1992).

Cualesquiera sean sus orígenes, el lugar y el tiempo de su nacimiento, un niño está naturalmente dispuesto a interiorizar y reproducir según su propia personalidad los rasgos particulares de la cultura de cualquier sociedad humana. Encarna una suma de disposiciones antropológicas que sólo la relación con los otros, vale decir, la inmersión en un campo simbólico, le permite desplegar. Etimológicamente, infante viene del latín *in-fans*: sin habla, es decir, en términos más amplios, sin capacidad inmediata de simbolizar el mundo que lo rodea. Cualquier familia de adopción que, en Francia o en otras partes, ve crecer a un niño venido de un extremo del mundo, hace la misma experiencia de su plasticidad ante la educación que recibe. Cuanto más pequeño, más social y culturalmente maleable. Todos los recursos afectivos de la condición humana lo habitan en potencia. La socialización de la que es objeto efectúa una selección entre la inmensidad de lo posible para darle una cultura afectiva específica. Al crecer, no deja de limitar las posibilidades de su vivencia y su expresión, al inscribir sus estados afectivos en el interior del vínculo social.

Las manifestaciones infinitas de que dispone al nacer, las mismas que para el niño de la Edad de Piedra, son universales. Llanto, sonrisas, gestos, gritos, emisiones sonoras, etcétera, se inscriben lentamente en un lenguaje, anudan una comunicación

estrecha entre la madre y el niño, y luego con los otros. Dan pausadamente forma a una semiótica común. La educación arraiga esas formas, las organiza, las refuerza mediante las actitudes apropiadas de los íntimos, a través de quienes el niño percibe su impacto sobre los otros y ajusta su actitud en consecuencia según las reprimendas o los alientos, a fin de deslizarse en las expectativas colectivas. Sus parientes cercanos lo acompañan en el transcurso de su aprendizaje de los signos y los símbolos que lo hacen entrar en el proceso de la comunicación. El niño se socializa en una cultura y un grupo de acuerdo con su pertenencia sexual y el estatus de su familia, inmerso en un espacio y una época dados. En ese sentido, atraviesa las experiencias emocionales particulares de ese anclaje. Harkness y Super (1985, p. 22) designan con la expresión *environmental niche* la trama de significaciones y valores que envuelve al niño y contribuye a su educación. Estos autores distinguen tres dimensiones en ese proceso de configuración cultural de la afectividad: la primera engloba el marco físico y social del niño, las interacciones cotidianas, los lugares que ocupa, etcétera. La segunda dimensión consiste en la regulación cultural de sus comportamientos: los aprendizajes prodigados, la manera de hacerlo, etcétera. La tercera remite a la psicología de los padres y parientes, a la tonalidad de la pareja, a sus experiencias, a sus valores específicos. El niño se educa dentro de este "nicho", en el seno de un ambiente social, cultural y psicológico que marca su sensibilidad.

M. Mead y G. Bateson dedicaron una obra esencial, *Balinese Character*, a describir por el sesgo de la fotografía y el comentario el proceso de incorporación de la cultura por parte del niño. En el plano de la interiorización del *ethos*, un registro de dos minutos de interacción presentados en nueve clisés da una clave de comprensión de la cultura afectiva balinesa. Una madre llama a su hijo, que se acerca hasta acurrucarse contra su pecho. Ambos juegan juntos durante un momento. Pero cuando el niño toma la iniciativa y da libre curso a su emoción, la madre interrumpe en el acto el intercambio afectivo. En el último clisé, una y otro parecen fastidiarse mutuamente (Bateson y Mead, 1943, pp. 148-149). M. Mead describe varias interacciones en que la madre estimula a su hijo antes de desinteresarse repentinamente y dejarlo desorientado. La emoción se interrumpe antes de su culminación y lleva a la frustración. En otros momentos, la madre simula que abandona al niño. Toma en sus brazos a otro bebé, le da el pecho y amenaza a su hijo con dejarlo ahí. Cuando éste rompe a sollozar, ella ya ha dirigido su atención hacia otra parte y discute con otras mujeres

sin preocuparse por consolarlo. "La madre, pero también la tía, la hermana o la nodriza hacen rabiar y atormentan de ese modo al niño, y cuando éste responde con una emoción creciente, la cortan invariablemente antes de que alcance su clímax. Más adelante, el niño empieza a retraerse afectivamente" (*ibid.*, p. 33). Las láminas fotográficas muestran cuán frecuente es que los niños o los adultos se ausenten momentáneamente de una situación, adoptando un semblante grave y triste, a menudo fuera del mundo (*ibid.*, p. 68). Las actitudes afectivas de la madre modifican las del niño, modulan su sensibilidad haciéndolo congruente con los otros miembros de la sociedad. El niño aprende a contener su emoción, a retirarse a tiempo para no verse decepcionado en sus expectativas.

Durante los primeros meses de vida conoce una relación casi simbiótica con su madre o con quien hace las veces de tal, y prácticamente no se deslinda de su cuerpo, como si no fuera más que su prolongación. Se libera poco a poco de él gracias al espacio de diferencia que ella le organiza, y del que el niño se adueña. Este aprende así a reconocerla como otra que él, y gracias a las relaciones entabladas con el padre, los otros miembros de la fratría o los parientes y los vecinos allegados, descubre su singularidad. Así se efectúa el paso del autismo primario del niño al simbolismo, es decir, la entrada en el intercambio colectivo del sentido. Si la madre no le autoriza ese acceso a la independencia (a causa de un amor demasiado pleno o, al contrario, de una carencia afectiva), o si el padre es demasiado débil para romper la captación, el niño permanece de este lado de la función simbólica. No asimila plenamente las claves que le son necesarias para descifrar la "realidad" a través de una connivencia cultural. Permanece en el umbral del vínculo social sin lograr meterse del todo en él. "Para hablar, es decir, para comunicarse a la distancia, el niño tiene que haber pasado por la angustia de la separación y establecido con su madre o su sucedáneo la distancia adecuada entre el contacto pasional en que se pierde y el alejamiento extremo en que la pierde."[18] La psicosis infantil manifiesta una entrada fallida o, mejor, paralela[19] en el vínculo social. Las significaciones emitidas por el

[18] Didier Anzieu, "Pour une psycholinguistique psychanalytique", en *Psychanalyse et langage*, París, Dunod, 1977, p. 4 [traducción castellana: *Psicoanálisis y lenguaje*, Buenos Aires, Kapelusz].

[19] El niño autista, por ejemplo, manifiesta a través de sus comportamientos, sus posturas, sus gestos o sus mímicas otro uso del mundo y la interacción, al margen de los ritos que gobiernan el funcionamiento social y de las significaciones y los valores que lo fundan, pero no insensato o aleatorio; *cf.* Le Breton (1992, p. 132 *sq.*).

psicótico no revisten la unanimidad del grupo, quedan enraizadas en una singularidad, un "autismo". Así como no se inserta en los marcos sociales de la circulación oral del sentido, tampoco logra situarse dentro de un cuerpo investido por el sentido común. De allí procede el aparente "desorden" que caracteriza su afectividad o sus movimientos corporales. Para convertirse a su turno en un actor con todas las de la ley en el interior del intercambio generalizado del sentido que funda la comunicación dentro de un espacio social dado, es necesario que el niño se enfrente a su propia diferencia en el seno del grupo familiar. Para plantear su identidad propia de sujeto, debe superar el principal riesgo de su progreso hacia el vínculo social: el de la psicosis, es decir, el no acceso al orden simbólico. Si no concilia con esta dimensión en los primeros años de su existencia, no logrará inscribirse en el interior de la comunicación social.

En las condiciones ordinarias de su progreso hacia la adultez, masculina o femenina, alrededor de los tres meses de edad el niño es sensible al hecho de que se lo mire y contempla más fijamente a su madre si ésta tiene los ojos puestos en él que si se dedica a otra cosa. Se inicia la comunicación. Del mismo modo, si se le pide a la madre que mantenga un semblante impasible frente a él y suspenda toda comunicación, el niño se inquieta, trata de captar su atención con manifestaciones vocales y gestos, deja de sonreír y da muestras de un creciente malestar. Entra ya en el proceso de simbolización y esta ruptura de la expresividad materna genera en él un sentimiento de inseguridad. El niño es transparente a la actitud de su madre en relación con los sucesos que lo implican. Capta en su rostro, su voz, su tono, las indicaciones que orientan su vivencia. Al respecto, es muy significativo un estudio inglés acerca del comportamiento posoperatorio de lactantes. Se divide en dos una población de madres que acompañan a sus hijos en el hospital donde los van a someter a una intervención quirúrgica. Una enfermera recibe a las madres del primer grupo y se esfuerza por crear de entrada un clima de confianza. Se les proporcionan las informaciones que reclaman, se les explican las secuelas de la operación en los días posteriores a ésta, se les prodigan consejos y se les asegura que muy pronto todo estará en orden. Las madres hacen las preguntas que siguen inquietándolas. El niño está presente sin que se lo interpele directamente. Las madres del otro grupo se incorporan simplemente a la rutina del hospital. Los niños reciben dosis iguales de analgésicos. El resultado es espectacular: los niños cuyas madres han recibido un trato tranquilizante están claramente menos estresados que los del otro grupo.

Tienen menos pesadillas, no lloran a la noche, su temperatura y presión sanguínea casi no varían, pronto recuperan un sueño normal y su internación es más breve. Las madres beneficiadas con las explicaciones detalladas se sienten tranquilas y su confianza se transfiere a sus hijos; a la inversa, la ansiedad de las otras agrava sin duda el dolor y el miedo de los suyos (Skipper y Leonard, 1968; Le Breton, 1995).

Al final de su primer año de vida, el niño se instala más cómodamente en la comunicación, extrae un mayor goce del lenguaje y la simbólica corporal, sus mímicas se tornan significativas de sus estados afectivos y toman contacto con las de su entorno. Un estudio citado por Boris Cyrulnik ilustra la entrada progresiva en el registro simbólico a través del ejemplo del "señalamiento con el dedo". Cerca de la cuna de un bebé, pero fuera de su alcance, se coloca un objeto codiciado y señalado por su madre: un osito, una muñeca, una porción de torta, etcétera. Hasta los nueve o diez meses, el niño atado a su silla tiende las manos hacia el objeto, lo observa con fervor y luego se pone a gritar al comprender su impotencia. Se echa entonces hacia atrás y no tarda en autoagredirse, por ejemplo mordiéndose las manos. Pero hacia fines del primer año, más precozmente entre las niñas que entre los varones, deja de tender la mano abierta, señala con el dedo el objeto y se esfuerza por captar la mirada de una persona cercana a la que esté apegado (Cyrulnik, 1991, pp. 53-54). Maduración biológica y entrada progresiva en un sistema de sentido se conjugan en ese gesto anodino. Entre el primer y segundo año de vida, el niño percibe con claridad las emociones de sus íntimos, comparte su alegría o su pena y se empeña, por ejemplo, en consolar a su padre si lo siente triste. Sabe remedar un rostro apesadumbrado o alegre. Motricidad y lenguaje están estrechamente vinculados en la socialización del niño que amplía gradualmente sus representaciones y sus competencias lingüísticas, afectivas y gestuales, para entrar como interlocutor con plenos derechos en el proceso de la comunicación (Feyereisen y De Lannoy, 1995). En el momento del estadio del espejo, unifica su yo en el espacio, se arraiga en un cuerpo que hace suyo. Ejecuta delante del espejo mímicas y gestos que lo hacen adueñarse lentamente del registro expresivo de su grupo.

Sentimientos sociales como la culpa, la vergüenza, la turbación, aparecen en nuestras sociedades hacia los tres años, cuando el sentimiento del yo se cristaliza poco a poco y procura al niño el sentido de su propia individualidad y del hecho de que es uno entre otros. Harkness y Super (1985) muestran, a través del ejemplo de

las lágrimas, de qué manera los kipsigis de Kenia llevan al niño a pasar de una situación en la que el llanto es una modalidad tolerada de comunicación con su familia al momento en que se vuelve insoportable y debe prohibirse rigurosamente para no exponerse a la vergüenza. La circuncisión o la clitoridectomía, por ejemplo, deben vivirse con una fuerza de carácter intachable. Si el joven manifiesta su emotividad, hipoteca pesadamente su futuro, le costará (ya sea varón o mujer) casarse y la vergüenza experimentada en el momento de debilidad no se le ahorrará a su familia. Pasaje gradual y bien jalonado durante el cual el niño aprende poco a poco a controlarse y forjarse una personalidad de acuerdo con las expectativas del grupo. Robarchek estudia las modalidades de aprendizaje del miedo a los extraños, la tempestad, las manifestaciones sobrenaturales, etcétera, en una sociedad en que ningún arrojo, ningún honor se asocian a quien se atreve a enfrentar la prueba en y contra todo. La noción de *terlaid* proporciona al niño un cañamazo de prohibiciones que reagrupan todas las acciones que, como consecuencia, provocarían un desastre del que sus íntimos o él mismo serían las primeras víctimas. Toda manifestación exacerbada de la naturaleza proviene siempre de una transgresión de un miembro del grupo. A través de la interiorización de lo que engloba ese término el niño aprende a controlar sus emociones y sus actos para no exponerse a un peligro semejante. "La maduración de las capacidades cognitivas del niño lo lleva a adquirir un complejo de creencias culturales reunidas en el concepto de *terlaid*. Al procurar un contenido y un sostén cognitivo a sus reacciones afectivas, esta noción le recuerda por ejemplo que una tempestad es una respuesta punitiva de los poderes sobrenaturales a cualquier inconducta de los hombres" (Robarchek, 1979, p. 562). H. Geertz sigue paso a paso el modo en que los niños javaneses interiorizan gradualmente la complejidad de las diferentes formas de "respeto" que organizan la sociabilidad insular (Geertz, 1959). A partir del primer año de vida, el niño ifaluk inmerso en un contexto comúnmente asociado al miedo sabe que tiene que decirse asustado. Si no reacciona, se le llama la atención sobre la presencia posible de los "extranjeros" o de Tarita, un fantasma, con la intención de enseñarle deliberadamente el miedo para que sepa protegerse de él (Lutz, 1982).

Hay muchos otros ejemplos que ilustran las modalidades culturales de inscripción del sujeto en el *ethos* de su grupo. La educación o el mero desarrollo de las interacciones corrientes le enseñan a discernir mejor las reacciones de los otros, a preverlas o a prevenirlas con un cambio de su comportamiento. Los otros no son él

mismo, y debe adaptarse a ellos, proyectarse en ellos para captar su actitud, su intención, etcétera. Interioriza ese mínimo de empatía, de descentramiento de sí que hace posible el vínculo social. Asimila la cultura afectiva que anima las sensibilidades colectivas. Comprende por qué su hermano está celoso de su juguete, porque él mismo lo está de la bicicleta que tiene un vecino. Entiende los motivos de la ira de su madre ya que él mismo está irritado con un compañero de juegos que le falló en un compromiso o hizo trampas durante un juego, etcétera. El niño adquiere entonces una capacidad de modulación de su mirada sobre el mundo, sin ignorar que el otro tiene a veces un punto de vista diferente del suyo, con lo que se ve así a través de sus ojos (Livet, 1995). Dialéctica de sí mismo y del otro que lo autoriza a entrar en la complejidad de las relaciones sociales, comprende por qué los otros manifiestan a su respecto actitudes que en principio lo sorprenden, por ejemplo ira, celos, etcétera, en el mismo momento en que su propio sentimiento es otro. Simultáneamente, asimila un vocabulario que organiza su inteligencia del mundo, su afectividad, y favorece la comunicación con los demás.

Las palabras de la emoción no se adquieren en un diccionario, impregnan las relaciones sociales y repercuten sobre el niño que capta su significación al ver que sus íntimos las expresan. "Una amplia etnopsicología [...] lo informa de las significaciones que rodean las emociones, de tal modo que al aprender las palabras del vocabulario afectivo, adquiere un conocimiento cultural más grande que engloba a la vez los conceptos y las puestas en juego de la emoción" (Lutz, 1985). Entre los dos y los cinco años el niño integra un vocabulario coherente y suficientemente significativo para manifestar su vivencia (Michalson y Lewis, 1985). La socialización de la emoción y de su expresión van a la par y los estados afectivos, en principio, cobran cuerpo en su manifestación, aunque siempre sea posible, justamente a causa de la convención social, fingirlos o modularlos. Aprendemos a sentir afectos y a traducirlos para nosotros mismos y los otros, de igual modo que aprendemos a movernos en una lengua, bajo el efecto de los mismos procesos de educación e identificación con el entorno.

El niño ingresa en un proceso de comunicación y sus lágrimas, sus gritos y sus mímicas representan entonces los signos de una simbólica corporal cuyas significaciones dependen de su cultura de pertenencia. Sus hechos y gestos se envuelven en el *ethos* familiar que orienta las formas de su sensibilidad, sus actividades perceptivas o sus gestualidades y esboza el estilo de su relación con el mundo. Las puestas en juego de su cuerpo traducen entonces su

historia personal dentro de la dinámica social y afectiva propia de su familia. En este aspecto, una experiencia común es la de un niño que corre y se cae, se da vuelta y busca una significación al suceso malhadado que acaba de vivir. Según la actitud de su madre o de la persona que lo acompañe, llorará o se levantará tranquilamente. Las lágrimas se han convertido en un lenguaje y ya no son un reflejo de malestar. Se insertan en una convención que contribuye a modelar la vivencia a través de una sutil dialéctica. Sus padres o sus íntimos, de acuerdo con el estatus asociado a su sexo, le dicen "un varón no llora", "no vas a llorar por tan poco", "no te enojes así", "esas cosas no se dicen", "tienes que desconfiar de los desconocidos", etcétera. La palabra o el gesto formalizan de mil maneras la afectividad del niño y confirman lo que ya siente al ver vivir a sus íntimos. En un primer momento, un niño airado, por ejemplo, aúlla, patalea, llora, etcétera, pero al crecer aprende a ritualizar su emoción, a contenerla en las normas de expresión. Así se modela el conjunto de su afectividad.[20] Puede suceder, por ejemplo en nuestras sociedades, que el adolescente siga siendo "torpe" y dé a sus sentimientos una expresión exacerbada, más en carne viva. Le cuesta dominar los elementos que gobiernan la sociabilidad adulta. Más adelante, adherirá mejor o peor a las convenciones culturales de su grupo, en que la sinceridad puede tener tanto lugar como el formalismo, en la precisa medida en que todo es cuestión de códigos. El niño entra en el uso social de la lengua al mismo tiempo que en el del cuerpo. Existe una lengua materna como existe un lenguaje materno del cuerpo.

El niño necesita varios años antes de poder inscribir realmente su cuerpo dentro de la trama de sentido que circunscribe y estructura su grupo social de pertenencia. No obstante lo cual ese proceso no termina nunca: prosigue la vida entera según las modificaciones sociales y culturales, las peripecias de la existencia personal, los diferentes roles que el actor debe asumir en el curso de ésta. El hecho de estar enamorado es un magnífico ejemplo que demuestra que la socialización de las emociones se prolonga mucho más allá de la infancia. El envejecimiento confronta con

[20] Algunas investigaciones muestran que en una franja de edad comprendida entre los dos y los diez años, y particularmente en el caso de los más pequeños, existe una fuerte tendencia a experimentar una situación ambigua, por ejemplo la fuga de un perro y su regreso, pero herido, como enteramente negativa o enteramente positiva. Los niños manifiestan entonces sea una alegría plena, sea una tristeza sin mácula frente al animal. Recién a partir de los diez años el niño toma conciencia de la complejidad de las situaciones y expresa con más frecuencia la mezcla o la ambivalencia de los sentimientos (Harris, 1985).

situaciones inéditas, nuevas relaciones con el mundo. En una misma cultura afectiva, las emociones habituales de un lactante, un niño, un adolescente, un joven, un adulto o un anciano cambian de naturaleza e intensidad, impuestas por condiciones sociales y circunstancias muy diferentes unas de otras. Igualmente, además, si se trata de un hombre o una mujer. El amor del niño hacia su madre apenas se parece al que alimentará por su compañera; la ira que lo lleva a chillar y dar puntapiés a su hermano tomará en principio formas más moderadas a continuación; la prudencia de un niño no es la de su padre, etcétera.[21] Ese proceso de socialización de la relación física y afectiva con el mundo es una constante de la condición humana que, no obstante, conoce sus tiempos fuertes en ciertos períodos de la existencia, en especial durante la infancia y la adolescencia.

El niño ve vivir a sus parientes, los amigos de su familia, sus pares del barrio o la escuela, los ve poner en juego sus emociones y hablar de ellas. Descubre las relaciones sociales, los secretos de unos y otros, los bastidores de la escena social. Puebla los acontecimientos de su existencia con significaciones que terminan por formar cuerpo con él. Asimismo, los medios de comunicación cumplen hoy una función educativa no desdeñable a través de la identificación del niño con sus héroes, sus admiraciones, sus aversiones, etcétera. Los videojuegos, en especial, no carecen de influencia sobre la socialización de los sentimientos y las emociones. Insensiblemente, el niño que crece se impregna de los modelos de su grupo, aprende a corregirse o a manifestar lo que se espera de él con la sucesión de las circunstancias. Al participar junto con sus mayores en múltiples acontecimientos sociales: nacimientos, casamientos, alborozos o dolores colectivos, etcétera, observa las maneras de comportarse, conjuga sus emociones con las de su entorno o bien empieza a distinguirse de ellas por una sensibilidad particular. El niño aprende muy pronto a disociar el sentimiento real de su expresión social, a engañar para orientar en su favor el comportamiento de los otros.

La educación nunca es una actividad intencional bajo la égida de un *cogito* familiar; los modos de relación, la dinámica afectiva que envuelve al niño, el sometimiento o la resistencia que éste le opone, son datos esenciales del proceso de socialización. Así, el niño no es jamás un objeto pasivo, sino el actor indeciso, ambiguo de la educación que recibe, inconsciente de ser más tarde su

[21] En su *Retórica*, Aristóteles (1991) distingue las "costumbres" de la juventud, de la vejez y del hombre maduro (pp. 232-240).

heredero y forjar ya los perfiles futuros de su existencia corporal y afectiva. El orden social se infiltra discretamente a través del espesor viviente del niño y cobra en él fuerza de ley. El cuerpo existe en la generalidad de sus componentes gracias al efecto conjugado de la educación recibida y las identificaciones que condujeron al niño a asimilar los comportamientos de su entorno. Los otros contribuyen a dibujar los contornos de su universo y a dar a su cuerpo el relieve social que necesita: le brindan la posibilidad de construirse como sujeto. En Java, en los primeros años de su vida, el niño es considerado como "todavía no javanés". "La misma expresión se aplica a personas que tengan problemas mentales o a los adultos que se muestren irrespetuosos con los mayores [...]. Implica que la persona aún no es civilizada y es incapaz de controlar sus emociones o expresarse con el respeto requerido por las diferentes situaciones sociales" (Geertz, 1959, p. 230). Al término del proceso educativo, el niño se convierte en un hombre o una mujer con todas las de la ley, interlocutor del intercambio social.

La socialización efectiva no sólo enseña al niño cómo reaccionar ante ciertas situaciones o, mejor, ciertos paradigmas de situaciones; también le sugiere lo que debe sentir en ese momento y cómo le es lícito hablar de ello.[22] Dentro de una misma comunidad social, todas las manifestaciones corporales se remiten unas a otras, son mutuamente inteligibles. Ello no obstante, esta materia común que permite la comunicación no impide en absoluto la inscripción personal de los motivos en el tejido. El estilo individual de la relación física o afectiva con el mundo no queda oculto por la pregnancia del modelo. Empero, recuerda Merleau-Ponty, los otros deben estar ahí,

> pues no son ficciones con las que yo puedo poblar mi desierto, hijos de mi espíritu, posibles inactuales para siempre, sino mis gemelos o la carne de mi carne. Es cierto, yo no vivo su vida; están definitivamente ausentes de mí y yo de ellos. Pero esta distancia es una extraña proximidad desde el momento en que se encuentra el ser de lo sensible, porque lo sensible es precisamente lo que, sin moverse de su lugar, puede frecuentar más de un cuerpo. (Merleau-Ponty, 1960, pp. 22-23.)

En cambio, algunos niños entran con más dificultades en el proceso de educación afectiva o gestual, y permanecen más acá de la comunicación corriente. Ciertos niños maltratados dan testimo-

[22] Empiezan a aparecer trabajos metódicos en relación con la manera en que los niños viven su afectividad; *cf.* C. Montandon (1996).

nio de un retraso significativo para reconocer las emociones en los otros o expresarlas ellos mismos de manera apropiada. No asocian de entrada las circunstancias a los sentimientos que éstas suscitan normalmente en los otros. Su afectividad parece confusa, vacilante, inquieta, contenida. Espejos de padres que no expresan sus propias emociones de manera regular y de acuerdo con las convenciones culturales, y exhiben comportamientos inasibles, contradictorios, que no procuran ninguna seguridad a sus hijos y suscitan una duda permanente sobre lo que va a pasar. Manifiestan una emoción y luego otra, ambivalentes, en un desorden que perturba profundamente al niño al no darle ningún punto de referencia acerca de la forma de reaccionar. Como modo de defensa contra su medio ambiente se constituye una afectividad inhibida (Camras, 1985, p. 144).

En otro plano, la falta de estimulaciones visuales impide al niño ciego de nacimiento apoyarse de entrada en el cuerpo de los otros para asimilar y reproducir los signos que construyen la familiaridad de la relación colectiva con el cuerpo. El espejo del otro no tiene reflejos para él. Privado de referencias visuales, no inscribe por completo su experiencia corporal como eco de la de los otros. Es cierto, sabe reír, llorar, etcétera, y está inmerso en la misma cultura afectiva que los demás, pero su expresividad indica un leve desfase. Su rostro permanece socialmente inconcluso e introduce una ligera interferencia en la interacción. "El rostro del ciego de nacimiento –escribe Pierre Henri– es en general bastante inexpresivo; no informa sino imperfectamente sobre el interés que en realidad tiene el niño en las excitaciones exteriores, en especial las conversaciones" (Henri, 1958, p. 116). Si un entorno atento, disponible y afectuoso no toma en cuenta estas dificultades, P. Henri observa otras torpezas de expresión: "hipotonía muscular, inadaptación del gesto a su objeto [...]. Predominio de las adquisiciones auditivas y verbales, mala postura corporal, abundancia de tics y gestos no socializados". El cuerpo no es una naturaleza en que maduran espontáneamente unas expresiones universales desde el principio, independientes de la educación o de los esfuerzos del niño por hacerlas suyas (Le Breton, 1990; 1992). Si su entorno o sus educadores son sensibles a las eventuales dificultades del niño en materia de relación con los otros, pueden enseñarle a modificar sus rasgos guiándolo con la palabra o las manos para hacerle sentir las transformaciones que, según las circunstancias, afectan el rostro de su interlocutor. El niño ciego de nacimiento adquiere así, a través de un rumbo voluntario, una simbólica corporal recibida por lo común sin esfuerzos particulares al contacto con el entorno mediante los procesos de imitación e identificación.

4
ANTROPOLOGIA DE LAS EMOCIONES (2) CRITICA DE LA RAZÓN NATURALISTA

> No basta con que dos sujetos conscientes tengan los mismos órganos y el mismo sistema nervioso para que en ambos las mismas emociones se den los mismos signos. Lo que importa es la manera en que ellos hacen uso de su cuerpo. La conformación simultánea de su cuerpo y su mundo en la emoción. El equipamiento psicofisiológico deja abierta una gran cantidad de posibilidades y, como en el dominio de los instintos, tampoco hay aquí una naturaleza humana dada de una vez y para siempre.
>
> M. MERLEAU-PONTY,
> *Fenomenología de la percepción*

Teorías occidentales de las pasiones

Las ciencias sociales, aunque sean múltiples en su enfoque, sugieren desde hace mucho un abordaje simbólico del cuerpo y el rostro, a través de la ritualidad que los anima y la relatividad de las emociones o los sentimientos según las situaciones sociales y culturales. Otros investigadores, impregnados de una visión biológica del mundo, reivindican a la inversa una naturaleza del cuerpo y el rostro en que las diferencias culturales serían artefactos sin consecuencia, sin efecto significativo contra un fondo filogenético que permanecería más o menos intacto a través del espacio y el tiempo de las sociedades humanas. [1] Aquí, el hombre

[1] En 1819, al redactar el artículo "Pasión" del *Diccionario de las ciencias médicas*, Virey, abriendo un camino próspero y cuya ambición jamás se desmintió pese a su reduccionismo, no vaciló en escribir: "Si se quiere considerar adecuadamente la naturaleza de las pasiones, se reconocerá que nadie puede tratarlas mejor que el médico, y no el moralista o el filósofo metafísico. La razón es evidente. Las pasiones son actos de la organización o la sensibilidad física que no

se percibe como especie y no como condición. En esta perspectiva, se lo compara entonces gustosamente con otras especies animales según el ejemplo dado por Darwin para señalar singularidad o proximidad. La dimensión simbólica de su relación con el mundo se borra en beneficio de una captación más bien etológica, para la cual el instinto o el programa genético priman netamente sobre lo cultural. Catherine Lutz tiene razón al hablar de la ambigüedad de la posición occidental que ha sido "menos reticente para imputar una competencia afectiva a los otros que para atribuir competencias intelectuales al conjunto de la humanidad" (Lutz, 1986, p. 297). El debate clásico entre lo innato y lo adquirido, entre la parte de la naturaleza y la de la cultura en la relación de la condición humana con el mundo, entre lo biológico y lo simbólico, prosigue aún hoy (Le Breton, 1992; 1993).

A fines de 1649, algunas semanas antes de morir en Suecia, Descartes publica en francés, en París, *Las pasiones del alma*. Según él, las emociones tienen sus raíces en una dimensión corporal, no son afecciones exclusivas del alma, sino simultáneamente un movimiento físico del hombre frente al mundo. Su estudio es una invitación a comprender mejor el entrelazamiento del alma y el cuerpo en la existencia real del hombre. Descartes identifica en la glándula pineal el lugar en que la irradiación del alma toca la carne y se transforma en acción. Recuerda que, en ese aspecto, la opinión vacila en situar ese punto de unión, sea en el cerebro, sea en el corazón, pero refuta ambas hipótesis:

> el cerebro, a causa de que a él se remiten los órganos de los sentidos; y el corazón, a causa de que sentimos las pasiones como si estuvieran en él. Empero, al examinar la cosa con cuidado, me parece haber reconocido sin lugar a dudas que la parte del cuerpo en la cual el alma ejerce de modo directo sus funciones no es en manera alguna el corazón, y tampoco el cerebro, sino exclusivamente la más interior de sus partes, que es cierta glándula, muy pequeña, situada en medio de su sustancia. (Descartes, 1953, pp. 48-49.)

Este enfoque fisiológico de las pasiones se basa en una observación anatómica que hace de la glándula pineal un órgano de conexión, único en su localización y su estructura, cuando todas las otras partes del cerebro, los órganos de los sentidos, las manos,

---

puede comprender con claridad quien no haga ningún examen especial de las funciones del cuerpo. [...] Se entiende por lo tanto que sólo al médico o al fisiólogo corresponda la cuestión de las pasiones en su esencia y sus efectos" (citado en Starobinski, 1980, p. 57).

las piernas, etcétera, son dobles. Ahora bien, como no tenemos "más que un único y simple pensamiento de una misma cosa al mismo tiempo, tiene que haber necesariamente algún lugar donde las dos imágenes que captamos con ambos ojos, donde las otras dos impresiones que proceden de un solo objeto por los dobles órganos de los otros sentidos, puedan reunirse en una antes de llegar al alma, a fin de que no le representen dos objetos en vez de uno" (*ibid.*, pp. 50-51). La glándula pineal es, según Descartes, un órgano en que se unifican los diversos estímulos gracias a los incansables movimientos de los espíritus animales que llenan las cavidades del cerebro. "Así, pues, concibamos aquí que el alma tiene su sede principal en la pequeña glándula que está en el medio del cerebro, desde donde irradia a todo el resto del cuerpo por medio de los espíritus, los nervios y hasta la sangre que, al participar en las impresiones de los espíritus, puede llevarlas por las arterias a todos los miembros" (*ibid.*, p. 51).

Descartes enumera seis "pasiones primitivas", a la cabeza de las cuales sitúa la admiración ("súbita sorpresa del alma"); distingue también el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza. Todas las demás pasiones –incluye 34 en su lista– nacen de una mezcla de las primeras o derivan directamente de ellas. Se postulan como especies independientes de los hombres concretos, universales en su principio dado que la anatomía humana no podría experimentar variaciones y estar privada de la glándula pineal, so pena de carecer de alma. Descartes no se interroga sobre las diferencias sociales y culturales; no es ésa su preocupación. Considera que el alma recibe las pasiones desde el exterior, como los demás objetos. Una especie de condicionamiento explica las modalidades de influencia del alma sobre el cuerpo. Descartes considera el ejemplo de un animal "muy extraño y espantoso" que se acerque inopinadamente a un hombre; si éste "está muy relacionado con las cosas que fueron antes nocivas para el cuerpo, esto excita en el alma la pasión del temor y a continuación la de la audacia, o bien la del miedo o el espanto, según los diversos temperamentos del cuerpo o la fuerza de ánimo y según que anteriormente se haya protegido mediante la defensa o la huida contra las cosas perjudiciales con las que la impresión reciente tiene relación".

No obstante, y por una especie de remordimiento tardío, Descartes introduce al sujeto al reconocer la influencia de la voluntad para atenuar los efectos de las pasiones u orientarlos, e incluso ocultarlos, como le escribe a Élisabeth: "No soy de la opinión [...] de que uno deba eximirse de tener pasiones; basta que las someta

a la razón, y cuando se las domestica de tal suerte, son a veces tanto más útiles cuanto más se inclinan al exceso" (1° de septiembre de 1645). Así, pues, la psicología personal modula los movimientos impulsivos del alma. Si la ira incita a levantar la mano para golpear, la voluntad está en condiciones de retenerla. Si el miedo provoca la huida, un arranque de valor puede llevar a hacer frente al peligro. La maquinaria de las pasiones conoce así la corrección opcional de la voluntad de un sujeto que no es en absoluto una marioneta pasiva. La perspectiva de Descartes es la de un biologismo moderado por una psicología de la voluntad, primer hito de un modelo destinado a una prolongada posteridad.

Algunos años más tarde, en 1688, el pintor Charles Le Brun, primer pintor del Rey durante el reinado de Luis XIV, pronuncia en París, ante la Academia Real de Pintura y Escultura, una conferencia sobre la expresión de las emociones. El texto se publica por primera vez en 1696, algunos años después de su muerte. Unos dibujos capturan cada una de las pasiones repertoriadas, a la manera de una mariposa debajo de un cristal, sin brindarle la más mínima oportunidad de modularse de otra forma. Charles Le Brun abre el camino a otra clase de biologismo que aísla las pasiones al margen de toda humanidad, como especies morales cerradas en sí mismas que, venidas del exterior, invaden la "cara" del hombre, por completo indiferentes a los demás movimientos del cuerpo. Un "alfabeto de las máscaras" (Damisch, 1980, p. 123), prefiguración de lo que a continuación se convertirá en el "método de los juicios" en las investigaciones contemporáneas, en especial en Ekman, asocia una "expresión" facial a una emoción determinada. Esa es la originalidad del pintor que, por lo demás, hace suyas las seis pasiones simples de Descartes, pero se conforma con 17 pasiones compuestas (temor, pavor, audacia, ira, etcétera). Veintitrés figuras inmovilizan cada una de ellas y ordenan su diagrama haciendo jugar de manera diferente el mismo modelo geométrico de un rostro estilizado, especie de estado cero de la afectividad, que encarna "la Tranquilidad". El alma excita la maquinaria corporal movilizando los nervios, la sangre y los espíritus animales. Con respecto a la unión del alma y el cuerpo, sin la cual la fábrica de las pasiones fracasaría, Le Brun recuerda la hipótesis cartesiana de la glándula pineal pero adhiere prudentemente a una segunda versión, según la cual "el alma recibe las impresiones de las pasiones en el cerebro y siente sus efectos en el corazón" (Le Brun, 1980, p. 96). Para el pintor, la maquinaria de las pasiones es esenciamente muscular y facial y configura una serie de rasgos del rostro a la

manera de una lengua que enunciara su propia verdad: posición de las cejas, movimientos de la boca, de la frente y los ojos, color de la piel, etcétera. "Pero si es cierto que hay una parte en que el alma ejerce más directamente sus funciones, y que esa parte es el cerebro, podemos decir asimismo que el rostro es la parte del cuerpo donde deja ver más particularmente lo que siente" (*ibid.*, p. 99). El rostro es el lugar de la transparencia del alma, lo que en el espíritu de Le Brun no excluye la posibilidad de fingir la pasión. El argumento se enuncia por primera vez y será incansablemente retomado por los partidarios de un enfoque biológico de las emociones, como Ekman, para quien el rostro es un espacio privilegiado de traducción de la afectividad humana. Pero ya con Le Brun se lo destituye en beneficio de la cara (es decir, una colección de rasgos ordenados) (Le Breton, 1992). Un álgebra de formas traza el inventario de figuras que no sufren ni excepción ni matiz. La tarea es redactar un diccionario indiscutible de las fórmulas faciales de la pasión. Tras coagular un momento de su expresión ideal en la eternidad rígida de su figura, Le Brun sugiere a su turno una anatomía de las pasiones pero ignora, contra Descartes, la voluntad individual y postula un *a priori* del vínculo de la emoción y su expresión facial.

En el volumen de su *Historia natural* dedicado al hombre, Buffon se inscribe en el mismo registro de una naturaleza de la emoción cuyas variantes describe.[2] Al observar a su alrededor las expresiones corrientes de la afectividad, las describe como las que afectan la especie humana en su totalidad. Universaliza su vecindad considerando al hombre como un organismo y sus emociones como emanaciones fisiológicas sin excepción alguna. Nos ruborizamos en la vergüenza, la ira, el orgullo; palidecemos en el temor, el espanto, la tristeza. En la humildad, la vergüenza y la tristeza, la cabeza está gacha, e inclinada hacia un lado en la languidez. En la aflicción, la alegría, el amor o la vergüenza, los ojos se llenan de lágrimas. En la tristeza, las comisuras de la boca se inclinan hacia abajo, el labio inferior se alza, etcétera. A lo largo de varias páginas, Buffon emprende una descripción meticulosa de las pasiones, y no duda ni un momento que se refiere a toda la especie humana. El artículo "Pasiones" de la *Enciclopedia* adopta gran parte de sus elementos, reproduciendo un esquema universalista al que Darwin dará una inmensa audiencia menos de un siglo después.

[2] Buffon, *Histoire naturelle*, t. 3, *Histoire de l'homme*, París, 1804, p. 144 *sq.*

En 1874, Darwin publica la obra fundamental del análisis naturalista de las emociones. *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1981) estudia el origen y las funciones de la expresión facial y corporal en el hombre y el animal. Desde las primeras líneas Darwin se libera de lo simbólico al postular la continuidad del hombre y el animal en la observación de las conductas. "Mientras el hombre y los otros animales se consideren criaturas independientes, es indudable que un obstáculo invisible paralizará los efectos de nuestra curiosidad natural por llevar lo más lejos posible la búsqueda de las causas de la expresión" (p. 12). La obra es en realidad un bricolaje talentoso pero que padece de varias carencias metodológicas. Por ejemplo, nunca da la más mínima definición de la emoción, que considera notoriamente como un dato autoevidente. De entrada, Darwin efectúa un balance de los trabajos realizados sobre la emoción y cita a C. Bell (1806), a quien le acredita haber establecido un vínculo estrecho entre emoción y respiración. Se interesa en las investigaciones de Duchenne de Boulogne, autor de *Mecanismo de la fisiología humana o el análisis electrofisiológico de las pasiones* (1862). Convencido de que las expresiones no requieren más de dos o tres músculos, Duchenne electroliza aisladamente los músculos faciales de algunos de los pacientes del hospital psiquiátrico donde ejerce, apoyando un electrodo en el punto de unión del nervio y el músculo. Poco preocupado por la ética en el tratamiento de los enfermos, usa las "propiedades de la corriente eléctrica para provocar la contracción de los músculos del rostro a fin de hacerles hablar el lenguaje de las pasiones. Desde el inicio de mis investigaciones advertí que el movimiento parcial de uno de los músculos motores del sueño siempre producía una expresión completa en la cara humana" (p. 18). Duchenne adorna su obra con fotografías de pacientes faradizados, abandonados en sus manos con el cuerpo inerte, pero con el rostro crispado por afectos más o menos reconocibles.

Como en el caso de Le Brun, la expresión de la pasión reside en "el cambio de los músculos", de modo que es universal. Radica en la arbitrariedad de la contracción de los músculos, por lo que una estimulación eléctrica efectuada en el momento oportuno, según el punto de aplicación y la intensidad, produce los signos tangibles de la pasión (la alegría, la tristeza, etcétera). Duchenne alaba la obra del Creador, cuya

> divina fantasía pudo poner en acción tal o cual músculo, uno solo o varios a la vez, cuando quiso que los signos característicos de las pasiones, aun las más fugaces, se escribieran pasajeramente en la cara del hombre. Una vez creado este lenguaje de la fisionomía, para hacerlo universal e inmutable le bastó dar a todo ser humano la facultad instructiva de expresar siempre los sentimientos mediante la contracción de los mismos músculos. (Duchenne, 1862, p. 14.)

Duchenne está a tal punto convencido de que una fisiología completamente mecánica basta para determinar la autenticidad o no de las emociones, que afirma poder distinguir una sonrisa fingida de otra realmente ligada al placer. Sencillamente porque esta última estimula un músculo (el orbicular inferior) que escapa a la voluntad y modifica la tonalidad de la expresión del rostro. Sin su movilización, "ninguna alegría podría asomar en la cara con veracidad. [...] El músculo que produce ese relieve del párpado inferior no obedece a la voluntad; sólo lo pone en juego una afección verdadera, una emoción agradable del alma. Su inercia en la sonrisa desenmascara a un falso amigo" (*ibid.*, p. 62). Darwin hace suya la idea de una fisiología reveladora de lo verdadero y lo falso en el ámbito del sentimiento. Reprocha a Duchenne haber otorgado una importancia exagerada a la contracción aislada de los músculos faciales intervinientes en la expresión de la emoción, pero le rinde homenaje por haber determinado cuáles son los que menos están bajo el control de la voluntad y descripto con fineza su modo de acción y el pliegue resultante de la piel. Impugna a otro anatomista francés, P. Gratiolet, por haber ignorado la influencia de la herencia en la producción de las emociones.

Otro autor mencionado por Darwin, Spencer, discierne en sus *Principios de psicología* (1855) una correlación entre la intensidad de un sentimiento y la descarga motriz que afecta en especial los músculos del rostro. Señala que

> Desde el leve estremecimiento causado al tocar a una persona dormida hasta las contorsiones de la angustia y los saltos de alegría, hay una relación reconocida entre la cantidad de sentimientos y la suma de movimientos generados. Si desatendemos por un momento las diferencias, vemos que, en razón de las descargas nerviosas que implican, todos los sentimientos tienen el carácter común de causar una acción corporal cuya violencia es proporcional a su intensidad.

Así, el paso de la sonrisa a la risa se explica por un aumento progresivo del placer, en parte como las virtudes dormitivas del

opio se bastan para engendrar el sueño.

> Una contracción muy ligera de esos músculos, con un pliegue de los ángulos exteriores de los ojos, junto, tal vez, con un movimiento apenas perceptible de los músculos que bordean la boca, implica una onda débil de sentimiento agradable [...] que el placer aumenta; se adivina la sonrisa, y si aquél sigue creciendo, la boca se entreabre y los músculos de los ojos y las cuerdas vocales se contraen: y puestos en juego los músculos relativamente extensos que gobiernan la respiración, aparece la risa.

Spencer no dice qué pasa si el placer aumenta aun más, y tampoco qué es lo que mide su intensidad. Se mantiene en el terreno de una fisiología mecánica que deja en suspenso la cuestión del sujeto, es decir, la de las diferencias individuales y culturales, o más bien la reabsorbe en esquemas de especie. Spencer también recibe los elogios de Darwin, en especial por haber mostrado que "en principio, un aflujo de fuerza nerviosa no dirigida toma manifiestamente los caminos más habituales; si éstos no bastan, se desborda a continuación sobre los menos usados" (Darwin, 1981, p. 9).

El estudio de Darwin procede de observaciones directas hechas en sus allegados, comentarios de acontecimientos de los que fue testigo a lo largo de su vida y solicitudes a científicos, a sus amigos, a psiquiatras, médicos, misioneros o viajeros, a quienes les pide que describan la expresión de las emociones propias de otras culturas. Tras mostrarles fotografías de rostros, interroga a un puñado de informantes sobre las emociones expresadas. En 1867 envía un cuestionario a una serie de corresponsales diseminados a través del mundo, a fin de establecer una comparación de los esquemas de expresión de la emoción en diferentes culturas. Su formulación ambigua separa las emociones de la experiencia individual para hacer de ellas, como en el caso de Le Brun, una serie de estados absolutos que toman posesión del hombre. Darwin prepara el terreno a lo que compete más a una botánica de las emociones, en la que cada una de éstas podría describirse sin referencia al hombre que la siente, para ponerla a continuación en un herbario (Le Breton, 1992).

Las preguntas planteadas por Darwin ya soplan las respuestas, inconscientes de sus ideas preconcebidas.

> 1. ¿El asombro se expresa abriendo ampliamente los ojos y la boca y alzando las cejas? 2. ¿La vergüenza hace ruborizarse, cuando el color de la piel permite reconocer ese cambio de coloración? En particular, ¿cuál es el límite inferior del rubor? 3. ¿Un hombre

> indignado o desafiante frunce el ceño, endereza el cuerpo y la cabeza, pone derechos los hombros y aprieta los puños? 4. ¿Un hombre que reflexiona profundamente sobre un tema o procura resolver un problema frunce el ceño o la piel que está debajo del párpado inferior? (Darwin, 1981, pp. 16-17.)

Siguen otras preguntas del mismo orden, relativas al abatimiento, el buen humor, la burla, la hosquedad, el desprecio, el asco, el espanto, la risa, el enfurruñamiento, la duplicidad, el asentimiento y la negación. Los informantes interrogados son colonos, misioneros, viajeros, a quienes invita a la observación meticulosa. Darwin insiste en la fecundidad que, a sus ojos, tienen unos estudios

> hechos en nativos que hayan tenido pocas comunicaciones con los europeos. [...] De todas formas, los que se hagan sobre cualquier indígena tendrán mucho interés para mí. Las generalidades sobre la expresión tienen relativamente poco valor; y la memoria es tan infiel que ruego encarecidamente a mis corresponsales que no se fíen de los recuerdos. Una descripción precisa de la actitud asumida bajo la influencia de una emoción o un estado de ánimo cualquiera, con la indicación de las circunstancias que lo produjeron, constituirá una información de gran valor. (*Ibid.*, p. 17.)

Darwin recibe de sus corresponsales 36 respuestas más o menos detalladas. Escrupuloso en el tratamiento de los datos, pese a la arbitrariedad y las fallas de su metodología, declara usar con circunspección las contestaciones no acompañadas por ninguna precisión. Sin haberse trasladado al terreno, y por aceptar una cantidad restringida de observaciones cuya seriedad ignora, emplear un cuestionario ambiguo e inductor, seguir el postulado de una continuidad entre el hombre y el animal y dirigir una mirada exclusivamente biológica a la condición humana, Darwin concluye: "Cuando un mismo estado de ánimo se expresa en todas partes con una notable uniformidad, el hecho es interesante en sí mismo, pues demuestra una estrecha similitud de estructura física y estado intelectual en todas las razas de la especie humana" (*ibid.*, p. 18). Los movimientos del rostro y del cuerpo embargados por la emoción encuentran su fundamento, según Darwin, en los vestigios de animalidad del hombre y el despliegue de los instintos que siguen activos en él. Las diferencias culturales son un barniz desdeñable sobre un fondo ancestral ampliamente reconocible. "Ciertas expresiones de la especie humana –escribe–, los pelos erizados bajo la influencia de un terror extremo, los dientes que

se muestran en el arrebato de la furia, son casi inexplicables si no se admite que el hombre vivió antaño en una condición muy inferior y vecina de la bestialidad" (*ibid.*, p. 12).

Al suprimir la dimensión simbólica de la manifestación de las emociones e ignorar las significaciones sociales y culturales que éstas asumen en diferentes contextos, Darwin diluye en extremo la singularidad de la condición humana o la de las diferentes especies animales. Por ello una ciencia natural puede abarcar en el mismo movimiento el estudio del hombre y el del animal. Darwin afirma la universalidad de las emociones y sus expresiones, y con el mismo impulso anula la dimensión de sentido que envuelve las conductas humanas en el dominio de la afectividad. Así, el rostro y el cuerpo se reducen a no ser más que espejos de la especie y no el lugar y el tiempo de un sistema simbólico del que se valen los miembros singulares de un grupo social para traducir sus emociones y comunicarse con los otros. Sus manifestaciones son vestigios de comportamientos antiguos que tuvieron su utilidad en la historia de las especies, rastros sensibles de la evolución, connivencias biológicas que recuerdan al hombre su parentesco con el animal. El enraizamiento hereditario que pesa sobre el hombre sirve de principio finalista de explicación de una serie de comportamientos. Spencer, que creía que la ira implicaba necesariamente una dilatación de las narinas, ya señalaba tranquilamente: "Comprenderemos con claridad la utilidad de dicha relación neuromuscular si recordamos que, durante el combate, ocupada la boca en una parte del cuerpo del adversario que ha atrapado, las narinas se convierten en el único paso que puede servir para la respiración y, en consecuencia, su dilatación es particularmente útil". Darwin, por su parte, se consagra más bien a la retracción de los labios, en la que lee el esbozo del gesto de morder al adversario. En cuanto a Mantagazza, señala, en el mismo sentido que "si bien ya no mordemos, todavía mostramos los dientes en nuestros arrebatos y los rechinamos para hacer que nuestros adversarios sientan nuestra fuerza" (Dumas, 1948, p. 116).

Tres principios generales, simultáneamente valederos para el hombre y el animal, explican para Darwin la selección de las modalidades expresivas de la emoción.

• *El principio de la asociación de los hábitos útiles*: algunos comportamientos que se revelaron útiles para la especie en el curso de la evolución se fijan hereditariamente, aun cuando a la larga terminen por volverse anacrónicos. Estos mismos actos se

repiten a continuación por la "fuerza de la costumbre". Así, según Darwin, la expresión de la ira que hace que el hombre levante los labios como si se aprestara a morder. O el sobresalto que acompaña la audición de un ruido súbito, reliquia de la necesidad de saltar lo más lejos posible para ponerse a cubierto del peligro en épocas remotas. Y también el hecho de rascarse la cabeza como señal de desconcierto para mitigar el malestar experimentado.

• *El principio de la antítesis*: enfrentados a una situación inversa de la precedente, el hombre o el animal tienen el impulso de efectuar los movimientos musculares o expresivos opuestos, al margen de cualquier utilidad práctica. Así ocurre con el niño que se siente seguro y se abandona en brazos de su madre, pues si se sintiera en peligro la rechazaría con todas sus fuerzas.

• *El principio de los actos debidos a la mera constitución del sistema nervioso* (decoloración del pelo bajo el efecto del terror, transpiración, rubores, temblores musculares, etcétera).

Darwin aplica el principio de la selección natural a las manifestaciones de las emociones. Si tienen un valor de supervivencia, ciertas modalidades de expresión entran duraderamente en el patrimonio de la especie; otras, de menos valor, desaparecen. La panoplia de las emociones de una sociedad y su expresión simbólica no deben nada, entonces, a la educación; son para él obra de una herencia de la especie, sobre la que las sociedades humanas prácticamente no tienen influencia, al margen de algunos detalles. Ciertos movimientos del rostro o del cuerpo otrora formalizados en el alba de la especie humana, o más acá, se prolongarían hoy como huellas, vestigios arqueológicos privados de su antigua razón de ser, pero que recuerdan al hombre sus orígenes animales.[3] La herencia y el carácter innato gobiernan las manifestaciones propias de una serie de emociones convertidas en inmutables, de número finito, atadas a la evolución y, pese a algunos matices, cercanas a las vividas por los animales. Así, Darwin imagina el espanto en estos términos: "En los tiempos más remotos, el espanto se expresó de una manera casi idéntica a la que conocemos

[3] El hecho de que en tanto especie el hombre sea heredero de una larga historia y que Darwin ilumine zonas importantes de ésta no está aquí en cuestión. Más modestamente, se trata de recusar que ese tipo de inferencias pueda poner término a la cuestión de la emoción en la condición humana. Para las ciencias sociales no hay "naturaleza" humana. Y hemos visto hasta qué punto el dominio de la emoción es infinito y contrastado y está lejos, por lo tanto, de las simplificaciones que se encuentran a menudo en la pluma de Darwin o sus herederos más contemporáneos, que buscan en lo anátomo-fisiológico una explicación exhaustiva del tema.

aún hoy en el hombre: me refiero al temblor, los pelos erizados, el sudor frío, la palidez, los ojos que permanecen abiertos, la relajación de una gran cantidad de músculos y la tendencia que experimenta el cuerpo a acurrucarse y quedar inmóvil" (Darwin, 1981, p. 388). Esta visión naturalista dota al hombre con un repertorio de emociones llamadas a reproducirse a lo largo de la historia gracias a su valor adaptativo. Una vez selladas por la herencia, afectan a los seres humanos de un modo idéntico a lo largo de los tiempos, y se traducen por las mismas mímicas faciales y los mismos gestos; participan de un destino de la especie.

En la estela de los trabajos de Duchenne y Darwin, Dumas experimenta a su vez con sus propios pacientes, provocando en ellos, mediante un estímulo eléctrico, el signo facial de la sonrisa (Dumas, 1948). Su conclusión es inequívoca. También para él la cuestión de lo simbólico es secundaria, y está incluida en una biología que es la única en tener la última palabra: "Puede darse una explicación mecánica a la sonrisa; es la reacción más débil del rostro a cualquier excitación ligera de lo facial. No necesitamos recurrir todavía a hipótesis psicológicas, porque las leyes del equilibrio, de la dirección del movimiento en el sentido de la menor resistencia y otras análogas nos bastan" (*ibid.*, p. 34). Reprocha a Darwin una ampliación inoportuna de su principio de la asociación de los hábitos útiles, cuando "la mera fisiología, la mecánica del cuerpo humano", aporta la clave de ciertas manifestaciones de la emoción. En especial el placer que se traduce por la sonrisa. Lleva a su culminación el sistema de Spencer al agregar "que un músculo se contrae tanto mejor cuando encuentra en el organismo más aliados y menos adversarios. Sigue siendo la mecánica, pero un poco más complicada que la de Spencer e igualmente conforme a la ley de la dirección del movimiento en el sentido de la menor resistencia" (*ibid.*, p. 25).[4]

Aferrado a su enfoque muscular, Dumas se pregunta por qué el hombre llegó un día "a transformar un simple reflejo mecánico en un signo tan habitual como la sonrisa deliberada" (*ibid.*, p. 71). Es "en virtud de un principio de economía, de menor esfuerzo y, finalmente, de mecánica simple" (*ibid.*, p. 74). La sonrisa es "la reacción más fácil de los músculos del rostro ante una excitación

[4] Herbert Spencer ejerce igualmente una influencia importante sobre Darwin, que cita varios pasajes de sus *Essays scientific, political and speculative* (1863), en especial "la sensación que supera un cierto grado se transforma habitualmente en acto material" o "en principio, un aflujo de fuerza nerviosa no dirigida toma manifiestamente los caminos más habituales; si éstos no bastan, se desborda a continuación sobre los menos usados".

moderada; se manifiesta particularmente en esos músculos a causa de su extrema movilidad, pero en realidad la reacción que expresa es general y parece marcarse más o menos en el sistema muscular en su totalidad" (*ibid.*, p. 44). Dumas explica entonces, y sin reírse, que la sonrisa dibujada en el rostro del hombre podría expresarse igualmente, según las especies y la movilidad ofrecida por los músculos, en cualquier otra parte del cuerpo. Lleva la lógica darwiniana a su extremo y encuentra allí una tentación franciscana bastante atrayente en ese contexto: si en el simio la expresión del placer se traduce aún por una sonrisa en la cara, en lo que se refiere al perro o el gato hay que buscar un equivalente más bien en la movilidad de la cola. Inferiores en la escala de las especies, "me parece que la urraca, y las aves en general, sonríen asimismo con los músculos eréctiles de las plumas de la cola, órgano naturalmente muy móvil y tanto más evidente como tal cuanto más largo es" (*ibid.*, p. 45). El pájaro que sonríe con la cola: ¡lástima que la imaginación de Dumas se haya detenido a mitad de camino y no nos aclare casi nada sobre la sonrisa de la mosca o el pez!

No obstante, este autor reconoce la influencia del vínculo social y cultural en la configuración de la sonrisa. Tras aceptar la influencia recíproca de lo biológico y lo cultural, formula la hipótesis de que "al ser las excitaciones moderadas casi siempre agradables, hemos podido oportunamente y sin forzar los hechos tomar la sonrisa como el signo natural del placer". Esta expresión se transforma en signo social que puede reproducirse y reforzarse en el niño por el sesgo de la educación, con todos los matices propios de los grupos sociales y el estilo de los actores. En contradicción con Darwin, Dumas constata que los ciegos de nacimiento no pueden reproducir voluntariamente una mímica como la sonrisa. Objeción seria a las tesis darwinistas que lo tiene sin cuidado, pero que muestra sin embargo los límites de una herencia que cesa cuando la educación no la desarrolla. El rostro del hombre afectado por una ceguera de nacimiento permanece a menudo sin cambios durante la interacción. Dumas, con intuición y generosidad, y un poco en contra de su objetivo general, se pregunta si no convendría educar a los niños nacidos ciegos en el lenguaje social de las mímicas a fin de hacerlos menos enigmáticos a los ojos de sus interlocutores (*ibid.*, pp. 122-123). Indica la influencia de la vista en la adquisición de las mímicas o las gestualidades. Tras citar extensamente antiguas observaciones de Lafcadio Hearn sobre el Japón, señala que la sonrisa puede ser una convención social apartada de toda connotación de alegría o

placer. Un japonés que anuncia la muerte de un íntimo a un tercero conserva el rostro sonriente, con lo que deja ver su respeto por la intimidad del otro, la negativa ritualizada a implicarlo como copartícipe de un dolor que no le concierne. "Aquí –escribe Dumas–, la sonrisa está muy lejos de sus orígenes fisiológicos; completamente desarraigada, ya no es el signo natural de la alegría y ni siquiera el signo pretendido; es la expresión cortés bajo la cual cada uno oculta a los otros el sufrimiento o los duelos de su alma" (*ibid.*, p. 82). G. Dumas estudia la sonrisa desde una perspectiva biológica, entablando un debate constante con Darwin, Wundt y Spencer. La dimensión simbólica del rostro, y en especial de la sonrisa, no se le escapa: la destaca al pasar pero sin detenerse verdaderamente en ella. Es notorio que sólo tiene un interés secundario a sus ojos.[5]

Límites de los enfoques naturalistas de la emoción

Numerosos trabajos se inscriben en la posteridad de Darwin y renuevan su vocabulario y sus métodos, al hablar por ejemplo de un programa genético que se despliega en su hora con toda independencia de los datos sociales y culturales. Por impregnación o maduración, ciertos mecanismos innatos de arranque liberan llegado el momento un comportamiento que se manifiesta sin que la educación ejerza una influencia significativa. Para muchos de estos investigadores, la expresión de las emociones compete más a una fisiología que a una simbólica. Se fijó en el transcurso de la evolución a través de las reacciones biológicas y la emisión de señales con una utilidad particular para la supervivencia de la especie. Es invariante y responde a esquemas movilizados por clases particulares de situaciones (duelo, pérdida de

[5] Por otra parte, G. Dumas vuelve explícitamente al papel de lo social en *La Vie affective* (1948, p. 364): "A pesar de los procedimientos psicológicos mediante los cuales se constituye, la mímica motriz es, en todos los aspectos, comparable al lenguaje. Como éste, es un hecho social que preexiste al individuo y lo sobrevive. Como el lenguaje, constituye un sistema de signos que se impone a todos por la necesidad de hacerse comprender y, como él, tiene una sintaxis [...]. Así como hay varias lenguas, hay también varias mímicas que bordan, sobre una mímica común, mímicas particulares que varían más o menos según las naciones, así como según los grupos y subgrupos sociales; y de acuerdo con los individuos que componen el grupo".

estatus, ganancia de poder, etcétera) (Kemper, 1978). Se inscribe en una continuidad de expresión que va desde los primates hasta el hombre. Palabras reveladoras, por otra parte, del esquematismo de la observación que se impone para afirmar la universalidad de la expresión de las emociones. Si se ponen en el mismo plano la alegría de un chimpancé y la de un hombre, resulta claro que las diferencias no tienen ni voz ni voto y sólo dominan las semejanzas: humanización del simio y animalización del hombre, uno y otro desconocidos en su especificidad y la complejidad de su relación con el mundo. Con una magnífica ignorancia de los datos, y también de los debates que agitan a los anglosajones al respecto, J.-D. Vincent afirma de manera perentoria que las tesis de Darwin sólo fueron brevemente impugnadas por razones estrechamente históricas:

> Como lo señala Ekman, en una época en que triunfaban las teorías del aprendizaje de los comportamientos humanos, la tesis darwiniana que sostenía la universalidad de la expresión de las emociones tenía algo de indecente. Pese a la "sonrisa cruel" de los asiáticos invocada como baluarte para sostener las tesis culturalistas, ya nadie duda hoy de dicha universalidad. Las mismas contracciones musculares traducen la ira, la sorpresa o el asco en los diferentes pueblos. (Vincent, 1994, p. 354.)[6]

Muchos otros trabajos prosiguen la búsqueda de la universalidad de la expresión de las emociones en los mecanismos neuromusculares del cuerpo humano. Kemper (1978), por ejemplo, se opone a los construccionistas, ya que considera que éstos desconocen los límites biológicos asociados a la vivencia de las emociones. Acepta la tesis de que la emoción sentida por el sujeto es la consecuencia de su definición de la situación, pero restringe su

[6] Curioso argumento que, por otra parte, se derrumba con facilidad hoy, cuando domina, a la inversa, una voluntad masiva y hasta agresiva (puesto que recuperada políticamente en una forma ideológica) de interpretar la complejidad del mundo fundándose en una estricta visión biológica del hombre. De hecho, el debate que Vincent caricaturiza aquí y que data de principios de siglo todavía es muy intenso en la actualidad, como lo atestiguan centenares de artículos y obras. En ellos se intercambian argumentos, y no como en este caso, en la pluma de Vincent, con la forma de una exclusiva sin apelación. Tratamos de hacer aquí una breve evocación de esas investigaciones, mostrar cómo lo biológico no puede pretender explicar por sí solo la relación del hombre con su afectividad, y destacar hasta qué punto la afirmación de la universalidad de la emoción se efectúa sobre la base de una simplificación de los datos y con indiferencia hacia la dimensión del sentido que es, precisamente, el ámbito en el cual el hombre construye su relación con el mundo y los otros.

marco únicamente a los casos de figura de relaciones de poder o estatus, suficientes, en su opinión, para explicar el conjunto de los estados afectivos. Las ganancias o pérdidas de poder o de estatus, reales, previstas, imaginarias o rememoradas, gobiernan para Kemper la totalidad de las emociones (Kemper, 1984, p. 371). La percepción por parte del individuo de una insuficiencia de sus poderes o su estatus genera por ejemplo ansiedad o depresión; una ganancia en uno u otro ámbito, si se la siente como inmerecida, desencadena la culpa o la vergüenza, etcétera. Las nociones de poder o estatus a las que Kemper se refiere evocan una especie de psicología universal fuertemente alimentada de biología, que encierra el registro de las emociones en una serie de situaciones estereotipadas.

Los autores de filiación naturalista borran la dimensión simbólica y se dedican a una misma objetivación de las emociones; no se cansan de identificarlas a la manera de botánicos de la afectividad, al margen de cualquier significación individual y social. Pero semejante enfoque es desmentido por la vida real, que ofrece más bien su ambivalencia, su complejidad, ese movimiento sin fin de tonalidades afectivas variadas y a veces hasta contrastadas con el paso de las horas. La búsqueda de una base anátomo-fisiológica de la emoción y su expresión da la espalda a los matices, a las singularidades sociales y personales. Si esa ambición tiene su legitimidad dentro de las ciencias biológicas, no permite comprender al hombre en sociedad. Rebaja cualquier participación del individuo y toda proyección de sentido de su parte para captar el acontecimiento. En la emoción el sujeto se percibe como cantidad desdeñable, lo mismo que su grupo y su público. Se comprende que semejante arrasamiento de las diferencias conduzca igualmente a la idea de que los animales superiores están en el plano afectivo infinitamente cerca de los hombres.

Así como las experimentaciones llevadas a la práctica por esos investigadores no tienen nada que ver con una emoción realmente experimentada por el individuo, las mímicas se provocan mediante el artificio de un estímulo eléctrico, con total indiferencia por lo que siente el individuo que constituye el objeto del experimento. Proponen un artefacto que no se vincula con otra cosa que el impulso eléctrico sobre los músculos faciales. El recurso a fotografías es otro medio predilecto de los investigadores interesados en los mecanismos neuromusculares y que, por lo tanto, prefieren mantenerse alejados de las interacciones concretas entre individuos. Dos usos reaparecen con frecuencia en su experimentación. Para retomar el vocabulario de Ekman, se trata del método de los

juicios y el de los componentes. A menudo empleado en las décadas de 1950 y 1960, el segundo consiste en establecer una muestra de las expresiones faciales exhibidas por individuos de culturas diferentes, y luego de haber determinado las emociones sentidas, se miden los movimientos musculares faciales y se comparan esas imágenes entre sí.

El método de los juicios exhibe ante corresponsales de diferentes culturas fotografías de expresiones faciales y les pide que identifiquen la emoción presentada (Ekman, 1980). Un método derivado emplea dibujos estilizados de las emociones. Como cualquier fisiognómica o caracterología, con la misma ausencia de rigor y la misma inducción, se trata de transformar las emociones en sustancias y diagramas, de disociarlas del individuo real, de depurarlas en un álgebra de la cara indiferente a la persona en que se inscribe. La emoción se asocia de manera unívoca a una expresión y ésta es llevada a su paroxismo; se percibe al hombre como intercambiable. Se excluye la dimensión temporal, como si la emoción fuera una fulguración, una esencia al margen del tiempo que tomara posesión del rostro. No se toma en consideración el contexto. La tarea es profundamente artificial. En 1922, Fekely entrega a un centenar de sujetos la fotografía de una actriz "que expresa odio" para que la comenten: los términos empleados para calificarla son por ejemplo asco (11), odio (8), irrisión (7), aversión (5), repugnancia (5), desafío (5), etcétera (Fraisse, 1968, p. 156). En 1931, Kramer pide a unos voluntarios que identifiquen la significación de la pose asumida por un actor. La sorpresa es reconocida por el 77 por ciento de los sujetos, el miedo por el setenta por ciento, el horror por el 62 por ciento, la vergüenza por el 53 por ciento, la ira por el cincuenta por ciento, la piedad por el 19 por ciento (Fraisse, 1968, p. 156). Dickey y Knower (1941) presentan a unos escolares mexicanos y estadounidenses un repertorio de once emociones expresadas por dos actores, un hombre y una mujer, y captadas por fotografías. En la codificación mecánica adoptada, por la que se trata de identificar una emoción en términos absolutos, se llega paradójicamente a resultados en las que los niños mexicanos (86 por ciento) reconocen "mejor" las emociones simuladas de los actores que los propios niños norteamericanos (69 por ciento). Para Ekman, Sorensen y Friesen (1969), se trata igual de considerar emociones "puras", es decir, sin el más mínimo equívoco, sin ambivalencia, sin mezcla; de lo contrario, el dispositivo ya no funciona. Sobre un total de tres mil fotografías de expresiones faciales, con exclusión del resto del cuerpo, sólo treinta cumplen las condiciones de una pose sin

matices. Estas últimas se presentan a continuación a estudiantes estadounidenses, japoneses, brasileños, chilenos y argentinos. También aquí las emociones se plantean *a priori* como sustancias indiscutibles; se seleccionan seis de ellas: alegría, tristeza, ira, miedo, sorpresa y asco. Los resultados oscilan entre un 63 por ciento de reconocimiento de la ira entre los estudiantes japoneses y un 97 por ciento en el caso de la alegría entre los norteamericanos. El mismo Ekman indica que el modesto índice de reconocimiento de las emociones sentidas por los japoneses proviene de que éstos las "enmascaran con sonrisas corteses". Todo el problema radica ahí, se tenga en cuenta lo real en la expresión de la emoción o el *a priori* de que las emociones y sus expresiones deben ser universales. Al someter a prueba de acuerdo con el mismo principio ocho emociones en sujetos de una decena de países, Izard (1971) llega a resultados parecidos: los griegos, por ejemplo, identifican la excitación en un 66 por ciento; la alegría en un 93 por ciento; la sorpresa en un ochenta por ciento; la angustia en un 54 por ciento; el asco en un 87 por ciento, etcétera. Los estadounidenses, los brasileños y los japoneses coinciden en un sesenta por ciento. Unos habitantes de Nueva Guinea confunden la sorpresa y el miedo en el 45 por ciento de los casos. Sólo un sujeto de cada dos reconoce la tristeza. Ekman y Friesen (1986), que toman nueve "culturas": Estonia, Grecia, Hong Kong, Japón, Escocia, Turquía, Estados Unidos, Alemania y Sumatra, observan concordancias del noventa por ciento para la alegría; 89 por ciento para la sorpresa; 85 por ciento para la tristeza; ochenta por ciento para el miedo; 73 por ciento para el asco. Otra investigación de Ekman y Friesen (1971) en una población de Nueva Guinea que sólo tuvo escasos contactos con los occidentales, jamás vio una película e ignora el inglés, pretende poner fin al debate sobre el estatus cultural de las emociones. Ciento ochenta y nueve adultos y ciento veinte niños debían elegir dos o tres fotografías (caricaturescas a pedir de boca en su expresividad) como comentario de las historias relatadas por un comparsa. Las correlaciones entre las respuestas esperadas por Ekman y Friesen y las de los indígenas van desde el 64 por ciento para el miedo hasta el 92 por ciento para la alegría. Además de esta última, los índices son buenos para la tristeza, la ira y el asco. Pero reina una confusión entre el miedo y la sorpresa que ya fisura la tesis de la universalidad. La metodología roza la inducción (y plantea el problema de la percepción del contenido de las fotografías por los indígenas: la experiencia etnológica, en efecto, muestra que dista de ser siempre evidente para las sociedades que no la conocen de antemano).

Se sucedieron numerosas investigaciones del mismo orden, en las que no nos demoraremos porque testimonian un mismo vicio de forma, el de presuponer la universalidad biológica de una emoción postulada como un estado absoluto. Lo que por otra parte explica la ingenuidad de tomar una población como uniforme y reveladora de un país entero sin preocuparse por las diferencias de clase o simplemente de edad, región, etcétera (hablar de los japoneses, los griegos, etcétera). Para estos investigadores, lo que se "expresa" es la emoción, no el sujeto. Si aquélla fuera con todo rigor una sustancia de difusión universal, debería dar un índice de reconocimiento muy cercano al cien por ciento en cada investigación, cosa que está lejos de suceder.

Otros trabajos ponen más bien de relieve la familiaridad de los informantes con la población estudiada como criterio de una buena apreciación de los signos expresados por los actores. Así, las emociones traducidas en los rostros de los occidentales son tanto mejor reconocidas cuanto más en contacto con europeos están los individuos sometidos a prueba (Feyereisen y De Lannoy, 1985, p. 56), o si son de origen urbano. Kilbride y Yarczower (1980) muestran las divergencias de apreciación de una emoción expresada entre poblaciones originarias de Zambia y los Estados Unidos. Otros investigadores, en cambio, atestiguan su desconfianza hacia esas maneras de proceder (Bruner y Taggiuri, 1954), que simplifican a ultranza su objeto de estudio y su modo de investigación. Langfeld muestra que si se pide a una población que deduzca de una serie de fotografías los estados afectivos representados por actores, sólo el 32 por ciento de los juicios se ajustan a las intenciones de éstos. A la inversa, si se da a los sujetos el título de los estados afectivos actuados, con la posibilidad de aceptar o rechazar la categorización, coinciden entonces el 43 por ciento de los juicios (Langfeld, 1929).[7] Izard (1971) permitió a los sujetos describir con su propio vocabulario las fotografías, en vez de que eligieran de una lista preestablecida de emociones.

[7] Estos resultados sorprenden en relación con las cifras presentadas por Ekman u otros investigadores. También hay que ver en ellos un argumento en favor del carácter social y cultural de la expresión de las emociones. Estas investigaciones antiguas se efectuaron en una época en que los medios de comunicación carecían de incidencia sobre las poblaciones y las diferencias de cultura eran claramente más pronunciadas que hoy. A veces nos preguntamos si dichas investigaciones, fundadas únicamente en fotografías o películas, no miden simplemente la fuerza de penetración de los medios, en especial la televisión o el cine, sobre el conjunto de las poblaciones del globo. La familiaridad con las expresiones occidentales reduce las diferencias culturales apreciadas.

El grupo estaba compuesto por sujetos franceses, estadounidenses, ingleses y griegos. La identificación correcta de los estados afectivos, según los criterios de Izard, fue del 56 por ciento en el caso de las mujeres y del cincuenta por ciento en el de los hombres, con un promedio idéntico para los cuatro grupos. También aquí semejantes resultados deberían más bien incitar a los partidarios de la universalidad a ser más modestos. En ese contexto de ejercicio artificial de señalamiento de las emociones, un margen de reconocimiento va a la par con un no menos importante margen de error, lo que permite comprender que las famosas emociones "puras" no son casi nada transparentes. Es corriente que en una misma población resulte trabajoso identificar el estado afectivo de un allegado únicamente a través de sus expresiones. Además, sabemos hasta qué punto la emoción se siente y se expresa a veces con diferencias sensibles según los individuos, aunque pertenezcan a una misma cultura.

Crítica del FACS: la cara sin cuerpo de la emoción

En ese aspecto, el proceder de Ekman y Friesen es sin duda uno de los más incisivos y discutibles en la perspectiva de una antropología de las emociones. Ekman reivindica una filiación darwiniana y evoca con admiración el trabajo de Duchenne, a quien corrige únicamente en algunos detalles, en especial en lo que se refiere a su distinción entre sonrisa "verdadera" y sonrisa "trucada". Señala que "la mayoría de la gente es capaz, en efecto, de contraer la parte inferior del orbicular, que aprieta los párpados (*pars palpebralis*), pero son contados quienes pueden contraer voluntariamente la parte exterior, que alza las mejillas y tira hacia adentro la piel de alrededor de los ojos (*pars lateralis*)" (Ekman, 1989, p. 20). Estas diferencias de apreciación tienen sus raíces en una mecánica muscular de las emociones que casi no tiene consecuencias, cortesía refinada entre investigadores de acuerdo en lo esencial y que así refuerzan mutuamente sus hipótesis. Ekman y Friesen proponen un estudio sistemático de los diferentes haces musculares intervinientes en la expresión de las emociones, en el espíritu de los trabajos de Duchenne. Su FACS (*Facial Action Coding System*), versión afinada de una elaboración precedente de 1971, sorprende por su indiferencia hacia los

hombres reales comprometidos en relaciones afectivas vividas.[8] También en este caso se trata de trabajar en la abstracción de un laboratorio, lejos de cualquier contaminación con la vida concreta, en una especie de rumbo autista, con la ambición de enunciar una verdad objetiva sobre la emoción. Acompañados durante un año por un espejo, escriben, "aprendimos a contraer separadamente los músculos de nuestro propio rostro. Cuando creíamos haber contraído los músculos correctos, nos fotografiábamos. En general, no dudábamos de haber hecho lo que queríamos. De hecho, el problema era simplemente aprender a hacerlo. Al palpar la superficie de nuestros rostros, podíamos determinar en general si el músculo buscado estaba bien contraído" (Ekman y Friesen, 1984, 111). Los dos hombres estimulan eléctricamente ciertos músculos o registran las modificaciones de la actividad eléctrica resultante de una contracción muscular voluntaria provocada por una aguja. Otro capítulo en la construcción del FACS es el recurso a 14 sujetos que, con la guía de Ekman y Friesen, aprendieron a controlar músculos específicos, y la identificación de cientos de videograbaciones que ilustran una serie de emociones. El inventario meticuloso de los haces musculares de la cara puestos en juego en las emociones apunta a establecer una correspondencia "término a término" (Winkin, 1985) entre un número finito de éstas y una mecánica fisiológica que moviliza fibras nerviosas y musculares precisas. "Como cada movimiento resulta de una actividad muscular, dedujimos de ello que debería obtenerse un sistema exhaustivo mediante el descubrimiento del papel de cada músculo en los cambios de apariencia del rostro. Gracias a este conocimiento, tendría que ser posible analizar cada movimiento de la cara en términos de unidades mínimas de acción anatómica puestas en juego" (Ekman y Friesen, 1984).

El FACS pretende medir el principio y el final de una emoción y transmitirla a un diagrama; quiere ser una herramienta irrefutable de evaluación de la emoción sentida por el sujeto a través de la descripción precisa de las unidades musculares y nerviosas intervinientes. En lugar de una apreciación subjetiva relativa a la alegría experimentada por el individuo, el FACS propone de ésta una fórmula fisiológica que tiene incluso la pretensión de calibrar la sinceridad del individuo que la traduce. Ambos autores recono-

[8] Es además una herramienta cuya familiarización exige, según R. Dantzer, un centenar de horas de trabajo asiduo y que no da más que un ochenta por ciento de concordancia entre observadores, por bien entrenados que estén (Dantzer, 1988, p. 20).

cen, no obstante, una falla de importancia en su sistema: el FACS no mide más que las transformaciones visibles del rostro y renuncia a los cambios tónicos que no son menos significativos. Caroll Izard sugirió un sistema de evaluación similar, el MAX (*Maximally Discriminating Facial Movement Coding System*) (Dantzer, 1988, p. 20 *sq.*), que requiere 29 unidades de movimientos elementales. De uso más simple, le cabe la misma crítica por postular las emociones *a priori* (diferentes de las planteadas por Ekman y Friesen, y más numerosas). Un desacuerdo en ese punto sensible entre dos partidarios de la universalidad de la expresión de las emociones da qué pensar. Además, las interacciones entre los individuos, en cualquier parte del mundo, en principio no ponen nunca frente a frente meras cabezas o caras como otros tantos gatos de Cheshire surgidos de una página de Lewis Carroll, sino hombres y mujeres que poseen al menos un cuerpo, mueven las manos, se desplazan, adoptan actitudes particulares, se tocan o no al hablar, etcétera. La emoción se encarna en el cuerpo y la voz, no invade únicamente la cara.

Las emociones primarias

Algunas de las emociones estudiadas por los investigadores de inspiración naturalista se plantean, desde luego, como primarias y universales. Empero, por una sabrosa paradoja, nadie llega a un acuerdo sobre el repertorio de las emociones básicas presuntamente innatas y fisiológicamente descriptibles. Tras los pasos de Tomkins, Ekman (1992) cuenta seis (ira, miedo, tristeza, alegría, asco, sorpresa); Plutchnik (1980) tiene en cuenta ocho (aceptación, ira, previsión, asco, alegría, miedo, tristeza, sorpresa); Schwarz y Schaver (1987) consideran cinco (miedo, sorpresa, alegría, ira, tristeza). Kemper propone el miedo, la ira, la depresión y la satisfacción (1987). Izard (1977) enumera 11 (alegría, sorpresa, ira, miedo, tristeza, desprecio, aflicción, interés, culpa, vergüenza, amor). Frijda (1986) incluye 17 (entre ellas la arrogancia, la confianza, la pena, el esfuerzo, etcétera).

Otros investigadores proponen nuevos sistemas diferentes. Ortony y Turner (1990) subrayan que los fundamentos teóricos de estas clasificaciones responden a un estudio de las expresio-

nes faciales (Ekman y Friesen), a esquemas adaptativos (Plutchnik)[9] o al afianzamiento de una programación neurológica (Gray, Izard, Tomkins, etcétera). Kemper se apoya más bien en la convicción de que la afectividad se asienta sobre estructuras psicológicas universales (lo que en último análisis remite, pese a todo, a un anclaje biológico). Para estos enfoques, la cultura de pertenencia y la singularidad individual son un fenómeno de superficie, soslayable. Las definiciones difieren de un autor al otro, y los principios de explicación y el vocabulario dan lugar a divergencias notorias (Ortony y Turner, 1990). Unos hablan de "miedo" donde otros, antes bien, evocan manifiestamente la "ansiedad"; unos hablan de "ira" y los otros de "furia". La "alegría" se convierte en otras plumas en "felicidad" o "exaltación". La connotación positiva o negativa de los estados afectivos no entra aquí en consideración, lo que plantea otras cuestiones. Frijda, Izard o Tomkins seleccionan el "interés" como una emoción básica, pero se trata más bien de un estado cognitivo, como lo destacan Ortony y Turner (1990, p. 318). Estos dos autores examinan también el estatus afectivo del "deseo" y muestran su complejidad y su especificación en objetos extremadamente desemejantes.

La mera identificación de las emociones básicas plantea una dificultad significativa. No sólo es contraria a la realidad concreta de las sociedades humanas para quien viaja y no quiere ver solamente cómo se parecen los hombres, sino que también choca contra un desmentido de magnitud: ninguna estructura neurofisiológica autoriza a distinguir la existencia de emociones presuntamente ligadas a ella (Ortony y Turner, 1990, p. 320). La noción de emociones básicas sigue siendo una hipótesis de escuela, sólo valedera con la condición de podar toda diferencia entre las sociedades, con el riesgo incluso de encontrar entre el chimpancé y el hombre una semejanza asombrosa en ese aspecto, siendo así que ya una decena de investigadores anglosajones no se ponen de acuerdo entre sí para determinar qué es o no universal en la afectividad humana. Su botánica clasifica la afectividad bajo celofán en un herbario y la condena siempre a trabajar sobre un tipo, a imagen, por otra parte, de esas obras que proponen una clave de los gestos en que un dibujo muestra una fisonomía que significa la Alegría, otra el Dolor, la Ira o el Desprecio. En Ekman, la polisemia del rostro se reduce a algunas fórmulas ejemplares,

[9] El enfoque estrechamente darwiniano de Plutchnik (1962; 1980) lo conduce incluso a afirmar que la felicidad está ligada a la necesidad de reproducirse del hombre, el miedo a la necesidad de protección, la tristeza a la necesidad de mantener una relación duradera con los objetos de placer, etcétera.

con olvido del cuerpo, que jamás se considera salvo en la forma implícita de una estatua, como si la emoción no interesara más que un puñado de fibras musculares faciales (Le Breton, 1992). Cuesta ver cómo esas emociones de laboratorio, o herborizadas en series de imágenes exageradas, sin voz, al margen de cualquier contexto y cualquier movimiento del cuerpo o los miembros, pueden dar cuenta de las emociones reales. Ortony y Turner plantean un dilema imposible de zanjar:

> La negativa a aceptar la noción de emociones básicas no hace obligatorio rechazar la idea de que podría haber elementos básicos en torno de los cuales se erigen las diferentes emociones. [...] Lo más verosímil es que se trate de elementos de conocimiento, vivencias, etcétera. Así, la pregunta "¿cuáles son las emociones primarias?" no es probablemente de las que puedan responderse. Es una mala pregunta, como si inquiriéramos "¿cuáles son los pueblos básicos?" y esperásemos obtener una respuesta que explicara la diversidad humana. (Ortony y Turner, 1990, p. 329.)

La botánica de las emociones

Ekman y Friesen están a la búsqueda de un lenguaje natural de las emociones, al parecer anatómica y fisiológicamente identificable. Se esfuerzan lógicamente por suprimir toda inferencia individual en el estudio de la expresión de las emociones. Inferencia, a sus ojos, tanto más inoportuna para la elaboración de su botánica por cuanto ésta se basa en definitiva en un dualismo que opone por un lado emociones erigidas en sustancia psicológica (la Alegría, la Ira, etcétera), y por el otro al individuo, en quien transitan provisoriamente y se "expresan" con total indiferencia ante lo que él es. Por otra parte, ningún equívoco alteraría la pureza de una expresión necesariamente correlacionada con una emoción. Se trata de la Alegría o la Ira, completamente puras, sin el más mínimo desecho ni el menor matiz. Ekman vive en un mundo tranquilo donde se trata de aplicar simplemente su esquema para comprender al otro, aunque haga trampas, porque él está seguro de identificar la mentira a través de una serie de signos corporales que escapan al control del sujeto. En consonancia con el dualismo contenido en la consideración literal del término: "expresión de las emociones", se desecha al individuo real, cantidad desdeñable perjudicial para el dibujo depurado de la emoción que conviene

poner en evidencia a través de una serie muscular. "El conocimiento de las bases musculares de la actividad y la importancia otorgada al diagnóstico preciso de los movimientos permiten evitar el escollo de las diferencias individuales" (Ekman y Friesen, 1984, p. 110). No se da ningún lugar a la ambivalencia, a las variaciones personales, sociales o culturales. La vida afectiva, sin embargo, siempre es a medias clara y a medias oscura, mixta, a veces inasible.

Uno se pregunta cómo se las arreglaría Ekman con esta bella descripción de Proust en *Sodoma y Gomorra*, cuando Morel, al anunciar que se ausentará por una noche, atiza los celos del señor de Charlus:

> El amor causa así verdaderos levantamientos geológicos del pensamiento. En el del señor de Charlus, que hace algunos días se parecía a una llanura tan uniforme que a la distancia no habría podido percibirse una idea a ras del suelo, se había alzado repentinamente, con la dureza de una piedra, un macizo de montañas, pero de montañas tan esculpidas como si algún escultor, en lugar de extraer el mármol, lo hubiese cincelado en el lugar y en el que se retorcían, en grupos gigantes y titánicos, la Furia, los Celos, la Curiosidad, la Envidia, el Odio, el Sufrimiento, el Orgullo, el Espanto y el Amor. (Pp. 539-540.)

Ekman y Friesen nunca ven un rostro, sino una cara fragmentada en una madeja muscular. Una máscara sin ambigüedad, como los dibujos de Le Brun, es decir, una caricatura de la vida real. La piel se suprime. El individuo que toman en cuenta se parece mucho a la cara de un desollado escapado de la sala de anatomía y dispuesto, sin rencor, a "expresar" su alegría, su interés o su sorpresa con las fibras musculares que le quedan. Desechados igualmente los matices de la mirada, los movimientos del cuerpo, su ritmo, los gestos de la mano, de los hombros, la posición del busto, los desplazamientos, las secuencias rituales que inscriben la emoción en la duración y la modifican según las circunstancias, etcétera.

La dimensión simbólica que atraviesa las pulsaciones íntimas del rostro queda neutralizada en beneficio de un modelo biológico que no nos enseña nada sobre la manera en que el actor siente afectivamente los episodios de su vida y los traduce a los otros. Al mirar al otro no vemos una serie de contracciones musculares, sino un hombre risueño o amargado, que refleja en su rostro todos los matices propios de la singularidad de su historia. Los músculos no hacen la sonrisa o la tristeza, como el cerebro no hace el pensa-

miento; es el hombre quien sonríe o piensa con la carne que lo compone y hace de él un ser pensante y sintiente. Apartadas de la vida real, estas perspectivas excluyen la ambivalencia, el juego, las variaciones individuales (timidez, pudor, discreción, autocontrol, disimulo, etcétera), los matices dados por los pliegues del rostro, es decir la piel desnuda, textura en que se leen los sentimientos que un actor experimenta o muestra con la pretensión de engañar. Podan igualmente todas las diferencias sociales y culturales que se vuelven mucho más sensibles cuando la emoción está en situación y solicita no sólo la cara sino al hombre en su totalidad, a través de los movimientos de su cuerpo, su palabra, sus desplazamientos en el espacio, etcétera. Hacen caso omiso del control relativo que él tiene sobre lo que quiere dejar percibir de sus sentimientos y sus maneras de ser. Presentación de sí mismo obligada, además, a modularse según las circunstancias, los interlocutores y la trama sutil de las interpretaciones mutuas que se entrelazan entre los individuos presentes. Ekman y Friesen desconocen las mesas de póker en torno de las cuales cada jugador controla sus afectos y elabora una estrategia de mímicas idóneas para proteger su juego y garantizarle la mejor posibilidad. Olvidan el teatro donde un actor, al proponer signos a su público, remeda emociones que no siente, extraídas de un repertorio cultural. Los enfoques biológicos de la emoción desarraigan forzosamente y por método los movimientos del rostro y el cuerpo de su mantillo personal, relacional, social o cultural. Hay un ejemplo en Eibl-Eibesfeldt (1984), que describe como universal un movimiento particular de las cejas que se alzan durante una fracción de segundo durante los rituales de salutación en las sociedades humanas.[10] Un gesto infinitesimal se aísla a la manera de un fragmento y se lo postula como absoluto, cuando en realidad no existe más que dentro de un código, es decir, en una relación necesaria con el conjunto de las demás mímicas, gestos, posturas, desplazamientos, palabras, etcétera, que desarrolla el saludo. Como si nos dedicáramos a descubrir un sonido común a diferentes

[10] El mismo, sin embargo, señala que no lo encontró entre los japoneses, pero se alegra no obstante de haber tenido la oportunidad de observarlo cuando éstos juegan con niños. En Samoa, la elevación de las cejas acompaña el asentimiento. En Grecia, es uno de los signos del rechazo, en especial junto con el gesto de echar la cabeza hacia atrás (Eibl-Eibesfeldt, 1984, pp. 544-548). Si el mismo signo remite de ese modo a significaciones tan diferentes, cuesta ver la pertinencia de proclamar su universalidad. La misma ambigüedad se manifiesta en Ekman cuando ve en la expresión afectiva la puesta en acción de programas musculares, pero señala no obstante que reglas de expresión culturales "interfieren" en ellos (Ekman, 1980, p. 1415).

lenguas, cuando los hombres sólo se comprenden, justamente, por el uso de una lengua específica en que los sonidos no existen más que transformados en signos dentro de articulaciones significantes que son las únicas que autorizan la comunicación. Un gesto no es más que un signo; sólo vale en su relación con otros gestos en una puesta en juego ritualizada del cuerpo y el habla.

Los universalistas detienen el tiempo de la expresión; la coagulan y trabajan sobre la cara y no sobre el rostro (Le Breton, 1992), sobre la anátomo-fisiología y no sobre la carne; desdeñan la totalidad corporal como si por sí solos los músculos de la cara tuvieran un monopolio expresivo. El cuerpo se separa del hombre y se lo percibe como una pura estructura fisiológica, un objeto entre otros del que el individuo no es más que un huésped secundario e intercambiable. Los universalistas aíslan sustancias (la Alegría, la Ira) cuya realidad intrínseca afirman al margen del individuo. En realidad, el método seguido evoca la caracterología, con su simplificación a ultranza, sus proyecciones fantasmáticas, su indiferencia al rostro, a la vida real y a cualquier objeción procedente del sujeto mismo. Lógica de historieta, conjuro simbólico de la complejidad infinita de la condición humana mediante su ordenamiento en algunas figuras simples. Trabajo sobre "máscaras" y no sobre seres humanos (Winkin, 1985, p. 77). El FACS o el MAX prefieren evitar el desorden de lo viviente y deciden apostar a la bella regularidad de las fórmulas teóricas, del mismo modo que una clave de los sueños suspende todo cuestionamiento sobre el misterio del sueño. Si la emoción no es más que un asunto muscular que afecta de manera idéntica a la especie humana, no es ya el signo de una libertad sino el signo tranquilizante de una pura fisiología y, en efecto, se la puede estudiar en el laboratorio sin salir nunca más a la calle.

La emoción no es una sustancia

En el transcurrir de la vida cotidiana, la emoción no es una sustancia, una entidad descriptible, un estado coagulado e inmutable que puede encontrarse en la misma forma y las mismas circunstancias en la unidad de la especie humana, sino una tonalidad afectiva que se extiende como una mancha de aceite sobre el conjunto del comportamiento y no deja de modificarse en todo momento, cada vez que la relación con el mundo se transfor-

ma y los interlocutores cambian. La emoción no es un objeto poseído o que posee, en el sentido del trance de posesión, a un individuo tributario de las particularidades de la especie. En la experiencia afectiva corriente, la emoción o el sentimiento no son jamás de un solo color; a menudo están mezclados y, marcados por la ambivalencia, oscilan de una tonalidad a otra. Uno puede reírse de una situación o un rasgo humorístico sin salir en absoluto de su angustia a la espera del resultado de un chequeo médico; sentirse herido y culpable al mismo tiempo, luego de haber perdido a un íntimo; estar celoso pese a reprobar ese sentimiento o considerarlo infundado; tener vergüenza de una situación y pensar que es hora de comprometerse a rechazar una educación demasiado pudibunda, etcétera. La emoción no es la claridad del agua de manantial; con frecuencia, es una mezcla inasible cuya intensidad no deja de variar y traducirse más o menos fielmente en la actitud del individuo. La que estimula el laboratorio entre tal y cual hora con un puñado de voluntarios remunerados o de estudiantes movilizados para la ocasión, bajo la mirada más o menos discreta de los experimentadores, no tiene nada que ver con la que brota de los azares de la vida cotidiana durante las interacciones sociales reales.

La reducción de la emoción a una sustancia es grosera y exige estar ciego a una infinidad de aspectos de la puesta en juego de la afectividad; anula de un trazo la historia social y cultural de los sentimientos para decir tranquilamente que desde el hombre de Neanderthal jamás cambió nada bajo el sol. Cosa que no lleva muy lejos. Las emociones o los sentimientos no son libélulas clasificadas bajo un cristal, cuyos caracteres y colores se describen meticulosamente para proyectarlos en las libélulas vivas; no existen, porque son estados transitorios que se desgranan en un mosaico de momentos, atravesados de ambigüedades, de claroscuros, de autocontrol o relajamiento, etcétera. Son formas sociales de conocimiento que alimentan estados afectivos más o menos identificables de entrada por los hombres de un mismo grupo. Al hacer de la emoción una sustancia biológica, los naturalistas trabajan sobre un artefacto, transforman nociones de sentido común (la alegría, la tristeza, etcétera) en realidades materiales que hay que ubicar en los mecanismos neurológicos u hormonales. Semejante representación hace del cuerpo un reservorio de estados de los que la persona es una víctima pasiva (Sarbin, 1986, p. 84; Salomon, 1984, p. 238). Las emociones sentidas y expresadas son obra de un hombre inmerso en la turbulencia de un mundo jamás dado, y no sólo de una colección de músculos o un programa genético. La

afectividad sentida se destila en el tiempo, dura más o menos, conoce intensidades variables y se traduce en una serie de manifestaciones físicas cambiantes que ponen en juego la totalidad de los recursos faciales, gestuales, posturales y orales del hombre. El rostro y el cuerpo no dejan en ningún momento de moverse, de dar signos, salvo en la muerte. Ningún museo expondrá nunca una bella figura de la Alegría o de los Celos, de la Ira o del Amor; mostrará simplemente a un niño que ríe al atrapar una pelota con las manos en un campo de juego de Lisboa bajo la mirada de su madre, o a dos enamorados que se besan en el banco de una plaza pública de Roma frente al objetivo de una cámara fotográfica.

En realidad, no hay una expresión de la emoción sino innumerables matices del rostro y el cuerpo que dan testimonio de la afectividad de un actor social en un contexto dado. No hay un hombre que "exprese" la alegría, sino un hombre alegre, con un estilo propio, sus ambivalencias, su singularidad. No existe un hombre que "exprese" su "aflicción", sino un hombre que sufre porque está en duelo o herido por los acontecimientos. La ira no se disimula detrás de la pantalla de un gesto que la adopta: es ese gesto mismo, ese grito, esa actitud para con el mundo. Las investigaciones realizadas en la posteridad darwiniana se apoyan en el dualismo (el hombre por una parte y la emoción por la otra, como un estado independiente), la ambigüedad de la noción de expresión (¿quién expresa qué?), la exageración de los rostros que supuestamente "expresan" la emoción. Esta se naturaliza (en el doble sentido del término) y se pincha con alfileres como una mariposa bajo la etiqueta de su especie. Y se buscan las mímicas faciales que le corresponden, como si la emoción fuera una cantidad finita y sin equívocos, disociable del actor social, así como los huesos pueden separarse de un esqueleto. Al querer fijarlas en un esquema simple, una especie de retrato robot que depura al extremo todas las objeciones posibles, las emociones ya no se encuentran en ninguna parte; abstractas, son irrisorias como un croquis que pretendiera hacer las veces del paisaje. Además, esos trabajos distinguen de la manera más arbitraria el rostro con respecto al resto del cuerpo y reducen a la insignificancia la multitud de signos y símbolos que se entrelazan en el sentimiento experimentado.

Los sentimientos nacen en un individuo preciso, una situación social y una relación particular con un suceso. La emoción es a la vez evaluación, interpretación, expresión, significación, relación, regulación de un intercambio; se modifica según los públicos y el contexto; difiere en su intensidad y aun en sus manifestaciones, de

acuerdo con la singularidad personal. La tonalidad afectiva de la relación con el mundo siempre es simultáneamente una relación con el otro, se simboliza a través del vínculo social e implica la modulación introducida por los otros y, por lo tanto, la actividad de pensamiento. Se introduce en la simbólica social y las ritualidades en vigor. No es una naturaleza que pueda describirse al margen de todo contexto e independientemente del actor. El mismo acontecimiento suscita maneras múltiples de responder afectivamente a él y una pluralidad de respuestas según los individuos y su historia personal. Las investigaciones realizadas en laboratorio, sobre fotografías o películas, o consistentes en estimular de una u otra manera los músculos de la cara de un puñado de voluntarios para identificar los trayectos nerviosos, son muestra de una pasión autista por la emoción, ya que no la consideran nunca en su relación con el otro. No franquean el estadio del espejo (Le Breton, 1992).

El efecto Kulechov

En la vida real, sólo la interacción tal como es vivida por sus diferentes protagonistas dentro de un orden simbólico identificable ilumina (de manera relativa) la significación de las ritualidades afectivas de los actores. Nunca se ven un rostro o un gesto aislados, sino una *Gestalt* del otro en movimiento en una situación precisa, y cuya conducta se interpreta. Ninguna transparencia libera al individuo del esfuerzo de comprender al otro, de atribuir un sentido particular a sus movimientos expresivos. Sin conocimiento del contexto, la identificación de los estados afectivos es un juego abstracto y aleatorio. La vida cotidiana lo revela en abundancia, pero varias investigaciones se consagraron a recordarlo, abrevando en el repertorio mismo de los métodos utilizados por los naturalistas. Así, por ejemplo, se presenta la fotografía de un hombre gesticulante y se informa al sujeto que se trata de un espectador captado en la multitud en el momento de una ejecución en la horca. A otro se le exhibe la misma foto, pero esta vez se le explica que se trata de un hombre en pleno esfuerzo durante una prueba deportiva. En el primer caso, los sujetos interrogados evocan una imagen de asco o angustia. En el segundo, perciben más bien la resolución del carácter, la tensión muscular del esfuerzo. La puesta en evidencia del contexto induce la

significación relacionada con el rostro. Si se presenta un rostro sonriente y se mencionan las mismas circunstancias anteriores, en el primer caso los sujetos leen la satisfacción nacida de una venganza o un voyeurismo mórbido, y en el segundo la admiración, la exaltación tras el esfuerzo realizado.

Los investigadores que trabajan sobre las mímicas naturalizadas con la ayuda de fotografías, dibujos estilizados, películas o mímicas de emociones representadas por actores, olvidan una experiencia decisiva de la historia del cine: el "efecto Kulechov", que alcanzó celebridad en la versión de Pudovkin. En el desarrollo de una película, un plano sólo encuentra su significación en la relación con los otros (en una secuencia). En el cine, el montaje orienta la mirada de los espectadores y modula sus sentimientos (Le Breton, 1992). Para mostrar la proyección de sentido de que es objeto el actor, Pudovkin toma de una película anterior un primer plano del actor Mosjukin. Integra ese mismo plano sin modificaciones a tres series de imágenes: un plato humeante-Mosjukin; una joven muerta-Mosjukin; un niño que juega-Mosjukin. Un público no enterado asiste a la proyección de esas tres secuencias y se les pide que comenten la actuación del actor. Se establece un consenso sobre la magnitud de su talento. Se subraya la sobriedad de su actuación, que no impide en modo alguno que se trasluzcan las expresiones más sugestivas: los ojos golosos de un hombre que pronto va a saciar su hambre; el dolor intenso, pero contenido, de un hombre cuya joven esposa acaba de morir; la ternura desbordante de un hombre que mira jugar a su hijo. El público no husmeó el subterfugio y no advirtió que los movimientos del rostro del actor son idénticos en las tres escenas. Pero las imágenes que rodean la secuencia condicionan el desciframiento de las mímicas de Mosjukin. La proyección realizada por el espectador sobre el actor en función del contexto es un embuste que hace funcionar el relato. No es el contenido del plano en sí mismo el que contiene la significación, sino la relación significante que nace de una serie de imágenes en el espíritu del espectador; del mismo modo, durante una interacción social, el contexto proporcionado por los actores presentes condiciona las significaciones supuestas que se intercambian las partes a través de las palabras pronunciadas y los movimientos del cuerpo y el rostro. Significaciones siempre supuestas, objetos de un desciframiento recíproco de los interlocutores a través de su sentimiento de lo plausible y la idea que se hace cada uno del otro. En una comunicación no hay contenido objetivo, sino una sucesión de interpretaciones que se modifican con las circunstancias. Ningún actor es transparente a sí mismo. La

sociología no puede atenerse a una sola visión cartesiana del hombre, en que éste no sea otra cosa que lo que cree ser.

Contra una visión naturalizada de la emoción, podríamos evocar también la visión clínica que muestra la ambivalencia de cada actor y la dificultad de coincidir. En definitiva, el determinismo fisiológico que pesa sobre los comportamientos humanos no importa tanto como las innumerables maneras en que las sociedades y los individuos se adaptan a él y reformulan esos comportamientos a su modo para comunicarse entre sí. Sin demasiadas exigencias y si se destacan ciertas semejanzas, se puede afirmar con desenvoltura que los idiomas italiano, español, francés o portugués, por ejemplo, son idénticos. Si se separan aquí y allá ciertas palabras, sin preocuparse más por la semántica y la sintaxis, como hacen los naturalistas en relación con las emociones, y se aíslan ciertos elementos de expresión, puede llegar a decirse que no existen más que diferencias superficiales. Los locutores de esos diferentes idiomas, en efecto, se entienden vagamente si chapurrean, son inventivos y pacientes. Pero, desde luego, la comunicación seguirá siendo superficial; no hay certeza, además, de que entiendan lo mismo y no abunden los malentendidos, porque no son algunos detalles aparentemente similares de su expresión los que hacen la similitud del sentido. Del mismo modo, las emociones y los sentimientos de las diversas culturas sólo se concilian con la condición de podar su significación y su ritualidad y olvidar malentendidos a veces serios. No se puede comprender una palabra de un idioma si se la aísla de su contexto lingüístico; asimismo, no se puede captar la naturaleza de la emoción sin ponerla en perspectiva con una situación concreta en un conjunto cultural y social que gobierna su significación, su valor y sus formas. Es cierto, los hombres disponen fisiológica y anatómicamente del mismo aparato fonatorio, pero no hacen de él el mismo uso. Sucede lo mismo con su constitución orgánica: si bien es similar para la totalidad de la especie, los hombres no viven en la misma dimensión de sentido y valores; lo que importa entonces es la manera en que lo social y lo cultural condicionan las puestas en juego del cuerpo y las turbulencias de la vida afectiva.

5
VER AL OTRO: MIRADA E INTERACCION

Otro es, por principio, el que me mira.
J.-P. SARTRE, *El ser y la nada*

El carácter táctil de la mirada

Su condición corporal sumerge al hombre en un baño sensorial ininterrumpido. En principio, jamás deja de ver, de oír, de tocar, de sentir el mundo que lo rodea. A menos que se pertenezca al mundo de la ceguera, la vista, y por lo tanto la mirada que la pone en juego, es un elemento permanente de la existencia y, en especial, de la relación con los otros (Le Breton, 1990, p. 93 *sq.*). Como es el esbozo de un encuentro posible, de un desborde, de un imprevisto que puede llegar demasiado lejos, las convenciones sociales limitan cuidadosamente el peligro que entraña. Dirigir los ojos hacia otro nunca es un hecho anodino; la mirada, en efecto, da pábulo, se apodera de algo para bien o para mal, es sin duda inmaterial pero actúa simbólicamente. No es sólo un espectáculo sino el ejercicio de un poder. En ciertas condiciones, oculta un temible poder de metamorfosis. La mirada de un actor posada en otro es siempre una experiencia afectiva. No carece de incidencia física: la respiración se acelera, el corazón late más de prisa, la presión arterial se eleva, la tensión psicológica crece. Los ojos del otro tocan el rostro de manera metonímica y alcanzan al sujeto en su totalidad.

La mirada toca al otro y ese contacto dista de pasar inadvertido en el imaginario social. El lenguaje corriente lo atestigua a voluntad: se acaricia, se fulmina, se explora con la mirada, se fuerza la mirada de otro; la mirada es penetrante, aguda, resuelta,

acerada, cruel, indecente, acariciante, tierna, melosa; atraviesa, inmoviliza; los ojos dejan helado, espantan o bien se lee en ellos la traición, etcétera. Varias expresiones traducen la tensión del cara a cara que expone la desnudez mutua de los rostros: mirarse de hito en hito, atravesado, con buenos ojos, con malos ojos, de reojo, etcétera. Del mismo modo, los amantes se hacen ojitos, no se quitan los ojos de encima, se comen con la mirada, etcétera. Sería larga la enumeración de los calificativos que dan a la mirada una tactilidad que hace de ella, según las circunstancias, un arma o una caricia que apunta al hombre en lo más íntimo y más vulnerable de sí mismo.

En nuestras sociedades occidentales, la mirada expone la intimidad del rostro a una toma del poder simbólica del otro sin que el actor pueda defenderse de ella. Los análisis clásicos de Sartre muestran hasta qué punto la mirada transforma al otro en cosa; "en insecto", decía Stendhal. Bajo esta férula, el individuo queda desposeído de una parte de sí mismo, atrapado sin remedio hasta que los ojos se desvíen y suelten su presa. Pierde momentáneamente el dominio de su existencia. Advierte su impotencia para escapar al juicio, a la investigación del otro. A menos que abandone el lugar o se rebele contra esa actitud. "Propiamente hablando, no es que sienta perder mi libertad para convertirme en una cosa –dice Sartre–, pero ésta está ahí, al margen de mi libertad vivida, como un atributo dado del ser que soy para el otro. Capto la mirada del otro en el interior mismo de mi acto, como solidificación y alienación de mis propias posibilidades" (Sartre, 1943, p. 309). La mirada es poder sobre el otro, manifiesta una autoridad sobre su identidad al suscitar en él la sensación de no pertenecerse más, de estar en lo sucesivo influenciado. Veremos que la creencia en el "mal de ojo" es una cristalización social fuerte de esta impresión. La mirada encuentra así en el rostro del otro una moral a preservar, una intimidad a respetar. Es de rigor la reprobación contra quien desprecia la regla y mira de hito en hito al otro sin vergüenza.

El orden simbólico que rige los encuentros funciona como una disciplina, una moral de la acción recíproca cuya transgresión genera malestar en quien se siente víctima de una indiscreción o una insolencia que nada justifica. Y el intercambio de miradas pone frente a frente a dos individuos a través de "la reciprocidad más inmediata, más pura que puede haber" (Simmel, 1981, p. 227). En nuestras sociedades occidentales, tocar con los ojos a fuerza de insistencia, sin que la recíproca sea posible (a menos que la situación desemboque en una guerra de nervios en que el actor

responde al desafío con la misma firmeza), equivale a despojar a la víctima del goce de su rostro, a a-rrostrarla haciendo de ella un objeto de investigación. La experiencia muestra que una mirada posada sobre ella sin que lo sepa a veces alerta a la persona a quien se dirige, aunque el observador esté ubicado detrás de ella o en una posición en que sea prácticamente inidentificable. Al darse vuelta, la persona se cruza entonces de golpe con esa mirada, a menos que el indiscreto haya tenido tiempo de desviarse hacia otra cosa para disimular.

Ritualización de la mirada

La mirada, dice Simmel, es un vínculo "a la vez tan íntimo y tan sutil que no puede formarse sino por el camino más corto: la línea recta de un ojo al otro; el más mínimo apartamiento, la más mínima mirada hacia un costado, destruiría por completo su carácter único. [...] Todo el comercio de los hombres, sus simpatías o antipatías, su intimidad o su frialdad, se transformarían de una manera inapreciable si no hubiera intercambio entre las miradas" (Simmel, 1981, p. 227). Ese contacto disipa toda distancia y elimina la reserva. Breve palpitación ocular en que se deja sentir la desnudez mutua del rostro en una reciprocidad únicamente limitada por la duración del intercambio. Apartar los ojos sería romper el hechizo, recuperar la libertad, reencontrar la reserva personal. Durante las interacciones de la vida cotidiana, el contacto operado por los ojos es infinitamente frágil y la reciprocidad se sostiene de un hilo precario que en general se rompe en seguida. Uno de los dos actores, y a menudo ambos a la vez, desvía la mirada y sigue su camino. Este intercambio furtivo carece en principio de consecuencias. La interacción, que en nuestras sociedades occidentales se basa en una borradura ritualizada del cuerpo (Le Breton, 1990), exige que la mirada no se detenga en nada, que nadie sienta su peso insistente. En las aceras, las tiendas o los cafés, una especie de gracia social hace que se crucen sin perjuicio los ojos de los transeúntes o los consumidores. En principio, el intercambio de miradas entre desconocidos, en la calle o en un pasillo, tiene un carácter neutro, los rostros quedan impasibles, nada se trasluce del contacto anudado durante un instante. Como es el esbozo de un encuentro posible, de un desborde, de un imprevisto que puede llegar demasiado lejos, las convenciones

sociales limitan cuidadosamente el peligro que entraña. Cuando los individuos no se conocen y no ha comenzado claramente ningún intercambio, nadie debe sentir el peso de la atención del otro, las miradas se rozan por un instante sin hacer mella en los rostros ni en los cuerpos, y se echa un vistazo discreto al otro sin que lo sepa (éste puede fingir no haberse dado cuenta). Del mismo modo, en la terraza de un café, los clientes observan con discreción a los transeúntes para protegerlos de la incomodidad y evitarse la de ser descubiertos. Con esta condición, se admiten la captura visual de la muchedumbre o los transeúntes y el goce tranquilo y sin consecuencias de la mirada.[1] El hombre que acecha un rostro en la multitud lo hace como al descuido, desarrollando el arte sutil de ver sin mirar; respetuoso de la indiferencia ritual que es norma en una situación semejante, engaña al exhibir los signos de su buena fe. Representa una impasibilidad que no está menos ritualizada que la del ladrón que se acerca al escaparate simulando insignificancia, se apodera furtivamente del objeto codiciado y se aleja como si tal cosa, sin dirigirse a nadie y con un rostro del que borra con cuidado toda aspereza susceptible de llamar la atención. Una "desatención cortés" (Goffman) preside el contacto ocular y disipa la incomodidad que podría nacer a raíz de ese momento. Una discreción eminentemente ritual cumple su papel de mantener la reserva personal de todos. Sin embargo, parece que algunos peatones que se cruzan se miran una fracción de segundo más si son de sexos opuestos (Cary, 1979). La duración que significa una diferencia entre el vistazo y la mirada está sometida a reglas imperativas.

La interacción fortuita en los transportes colectivos, las salas de espera o los ascensores prohíbe los contactos visuales más allá de la entrada de un nuevo interlocutor, recibido en general con una breve sonrisa. La proximidad física torna inconveniente la mirada del otro y, eventualmente, hace de ella un signo de provocación o descaro, un "abuso de la situación". El rostro se da a la manera de un recinto sagrado del individuo, y la mirada del otro no puede detenerse en él sin riesgo de turbar. En la promiscuidad de los medios de transporte, agrega una amenaza intolerable, la de verse sustraer momentáneamente la intimidad, perder el goce de sí mismo. En el vagón o el ascensor, cada uno permanece

[1] Sobre el juego de las miradas masculinas y femeninas sobre los pechos desnudos de las mujeres en las playas de veraneo, esa manera sutil que tienen los hombres de observar como quien no quiere la cosa y las mujeres de fingirse ignorantes de las miradas posadas sobre ellas, *cf.* Kaufmann (1995). "La mirada normal –escribe en especial este autor– es la que no se ve" (p. 104).

en su universo privado, pese a los esfuerzos exigidos por el mantenimiento de una prudente desatención, que es trabajoso sostener cuando el otro está justo en frente. La preservación de la intimidad del rostro en esa situación se realiza mediante una interferencia de la mirada que interpone una especie de pantalla simbólica entre los actores. Posición sutil, pero que todos saben reconocer de entrada. Así como la transgresión no escapa a nadie.

Durante una conferencia o una representación teatral, en cambio, las miradas de la concurrencia se dirigen unánimemente hacia quien habla o actúa. Pero aquí la reciprocidad de las miradas no es pensable. La del conferencista flota sobre la sala. Se detiene un instante en un rostro, pero está sometida a la misma restricción que en la calle o los salones de un café. Si se demora demasiado observando a uno de los integrantes del público, se presta a suscitar interrogantes. La mirada que un desconocido posa inopinadamente sobre uno sorprende; genera un cuestionamiento que procura comprender el motivo de semejante atención. Aumenta la tensión emocional. La mayoría de las veces, el otro desvía entonces la mirada y con su indiferencia afectada da testimonio de su sometimiento a una regla que había desatendido hasta un punto límite. Pero una mirada que se fija sin razón aparente suscita una reacción de molestia o huida. Es conocida la experiencia de Ellsworth y sus colaboradores, que utilizaron comparsas para mirar fijamente con una expresión neutra a conductores detenidos ante un semáforo en rojo. Enfrentados a esa insistencia inesperada, que contrastaba tan claramente con las reglas de la discreción, e incómodos por una situación incomprensible a sus ojos, los conductores arrancaban con mayor rapidez, apurados por dejar ese lugar generador de estrés (Ellsworth, 1972).

Lo habitual, salvo en la conquista amorosa o el intento de intimidación, es mirar al otro sin abrumar. Los ojos vagan, se deslizan sobre él sin detenerse. Si, por inadvertencia, se cruzan durante una fracción de segundo, la incomodidad se suprime mutuamente al desplazarse el movimiento ocular hacia otro punto, convertido entonces en el objetivo inesperado de una mirada comprometida en la búsqueda de una salida honorable. Una breve sonrisa brinda igualmente una manera elegante de escapar a la turbación y reafirmar la pureza de las intenciones. Del mismo modo, una mirada demasiado prolongada y descubierta por quien es su víctima genera una molestia que puede ser recíproca. Ciertas paradas apuntan entonces a prevenir la turbación o borrarla. El hombre mirado de hito en hito puede zafar de la situación inconveniente en que está metido ignorando deliberada-

mente la mirada posada sobre él y manteniendo su rostro al margen de todo compromiso. Con ello muestra ritualmente que se burla de esa insistencia. Se salvan las apariencias, las miradas se cruzan pero retoman mutuamente su reserva, sin infracción notable a la regla de la discreción. Si la parada llega demasiado tarde, la víctima puede defenderse de una manera que hace que el encarado sea esta vez el indiscreto: "¿Quieres que te dé una foto mía?", "¿No me viste nunca?" La víctima, al reaccionar de ese modo, muestra su resistencia a una acción que parece quitarle indebidamente algo de su sustancia.

En otro contexto, la mirada sostenida funciona como generador del intercambio. El mozo de café no puede ignorar al cliente que procura llamar su atención, aunque prefiera dejar por un momento de lado a los impacientes para mantener una organización coherente de su trabajo. En principio, igualmente, el conductor de un debate no puede "olvidar" mucho tiempo el rostro irritado de un participante que pide la palabra, aunque tal vez vacile en dársela porque lo conoce como un buscapleitos habitual. El intento de conquista se apoya en una ritualidad diferente, en la medida en que autoriza la mirada insistente del hombre sobre la mujer, que ésta, en principio, aparenta ignorar (cuando el hombre está sometido a la misma mirada de seducción por parte de ella es frecuente que se incomode). Aquí, el hecho de mirar al otro de hito en hito tiene sobre todo valor de prueba, ya que mide su disponibilidad y hace sondeos para evaluar las posibilidades. Si los ojos no se sustraen a la indirecta, el otro puede responder con una sonrisa de aliento. A partir de allí el encuentro se concreta. Al evitar responder a la invitación de la mirada, el individuo mantiene su reserva, no se expone a la comunicación porque el canal permanece cerrado. Todo intercambio de miradas crea provisoriamente una afiliación, una intimidad. Casanova describe las estrategias de la mirada de las mujeres madrileñas en busca de aventuras amorosas, en el rígido mundo de la España del siglo XVIII. "En los paseos, en la iglesia, en los espectáculos, hablan con los ojos con quienes quieren, y dominan a la perfección ese lenguaje seductor."[2]

Simultáneamente los ojos reciben y dan información, y concurren al desarrollo de la interacción. Informan sobre las mímicas que acompañan la voz y sobre los momentos propicios para tomar la palabra. Para convencerse de ello, basta pensar en la incomodi-

[2] Casanova, *Mémoires*, París, La Pléiade, 1960, t. 3, p. 613. En otro contexto social, Mead y Bateson describen los comportamientos de cortejo entre los jóvenes balineses como una cuestión de miradas mucho más que de palabras (Bateson y Mead, 1942, p. 37).

dad experimentada frente a un interlocutor que desvía la mirada al hablar. El disimulo de los ojos detrás de los anteojos oscuros filtra una gran parte de las informaciones tranquilizantes que apuntalan la comunicación; desrealiza el intercambio y provoca una relativa inferiorización de quien no dispone del mismo medio y cuyo rostro, en contraste, aparece en una perturbadora desnudez. La vista capta la significación de los gestos producidos por el otro. En ese sentido, la mirada sirve más para reunir informaciones sobre el otro que para proporcionárselas (Argyle, 1975, p. 229). Proust lo descubre al ver la torpeza de su abuela enferma:

> Y recién comprendí que no veía a causa de la extrañeza de cierta sonrisa de recepción que mostraba desde que se abría la puerta hasta que le tomábamos la mano para darle el buenos días, sonrisa que comenzaba demasiado pronto y quedaba estereotipada sobre sus labios, fija, pero siempre de frente y tratando de que la vieran de todos lados, porque ya no existía la ayuda de la mirada para regularla, indicarle el momento, la dirección, para perfeccionarla, hacerla variar a medida que la persona que acababa de entrar cambiaba de lugar o de expresión.[3]

En una discusión frente a frente, los actores de las sociedades occidentales rara vez dejan de mirarse a los ojos, y sus rostros están en estrecha correspondencia, recíprocamente en espejo. Del mismo modo, si van juntos por la acera o un camino, con frecuencia dirigen los ojos hacia el otro, signo de un compromiso común, pero también de una atención necesaria a las señales del rostro. La mirada orienta el intercambio de palabras. Ya se trate de apoyar una reflexión buscando un reconocimiento en la mirada del otro, de acechar el momento de tomar la palabra, de mostrar al interlocutor que uno todavía tiene algo que decir, o de buscar un signo de sinceridad, etcétera. Diversos trabajos muestran que en nuestras sociedades los sujetos en interacción se miran el sesenta por ciento del tiempo que dura el intercambio, pero con grandes variaciones individuales. La mayoría de las veces, quien tiene la palabra suele reducir su atención visual hacia su interlocutor. La situación se invierte cuando, a su turno, se transforma en oyente (Kendon, 1973; Rimé, 1977). Las miradas son herramientas de sincronización (Argyle, 1982), tienden a acentuarse en el momento en que el locutor termina de hablar y constituyen un pedido de aprobación, de toma de posición, o una incitación al otro para que, a su vez, tome la palabra. Duran entre tres y diez segundos; más

[3] M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 340.

allá de ese lapso, provocan ansiedad. Sin esos contactos oculares, los individuos presentes no tienen la impresión de estar en interacción. Se mira con mayor agrado a alguien cuanto más pronunciado es el afecto que se siente por él. Los enamorados pasan mucho más tiempo mirándose a los ojos uno al otro que las parejas categorizadas como poco afectuosas (Rubin, 1970). Un individuo a quien se le atribuye arbitrariamente una competencia cualquiera o una apreciación social positiva, atrae sobre sí más miradas que las personas sobre las que no se dispone de información (Argyle y Cook, 1976).

Ciertas experiencias (Corraze, 1980, p. 111) relacionan la mirada sobre el otro con el estatus social de los locutores. El sujeto jerárquicamente inferior tiende a mirar más a su interlocutor. El porcentaje es aun más fuerte si se trata de militares, de los cuales uno es un suboficial y el otro un simple soldado. Por añadidura, el individuo de estatus inferior mira más cuando escucha que cuando habla. Si los sujetos evitan los contactos oculares cuando están en una estrecha proximidad física (por ejemplo en los medios de transporte), cuanto más aumenta la distancia con respecto al otro, más interviene la mirada como uno de los soportes de la comunicación; el canal visual compensa la pérdida debida al alejamiento (Rimé, 1977). Asimismo, si la interacción se desarrolla en un ambiente ruidoso, la focalización visual en el otro permite mantener la calidad de la comunicación. La mirada se impone entonces como una modalidad de restauración de un contacto físico, y en particular auditivo, dañado por las condiciones exteriores del intercambio. Puede suceder además que una mirada signifique la indisponibilidad cuando recae en el otro y lo observa un momento sin reaccionar. El narrador de *En busca del tiempo perdido* describe una actitud semejante en el señor de Norpois:

> A veces sucedía que, mientras hablaba con un colega, me lanzaba miradas que, luego de haberme examinado por completo, se desviaban hacia su interlocutor sin haberme sonreído ni saludado más de lo que lo habría hecho si no me hubiese conocido en absoluto. Puesto que en esos importantes diplomáticos, mirar de cierta manera no tiene por meta hacernos saber que nos han visto, sino que no nos han visto y deben hablar con su colega sobre alguna cuestión seria.[4]

Evitar la mirada del otro, disimular los ojos detrás de anteojos de sol o no mirarlo a la cara (expresión cargada de sentido) son testimonios de una duplicidad torpe o de un trastorno que no

[4] *Ibid.*, p. 382.

facilita la soltura de la comunicación. Si la timidez o la emoción no sirven para explicar esa actitud desconcertada, es difícil que el actor goce de la estima de sus pares. "Cuando se le habla, nunca mira a los ojos." Quien desvía sin cesar la mirada, quien se niega simbólicamente a tomar en consideración el rostro del otro y dar a ver el suyo para la evaluación moral de las palabras pronunciadas, genera malestar y se expone a recibir el mismo tratamiento. Ahonda una distancia, una desigualdad en detrimento del otro, obligado por ello a preguntarse cuál es la supuesta significación de una actitud semejante. En ciertos casos, no mirar a quien habla indica una inoportuna distracción, y hasta indiferencia. Este no reconocimiento aparente lleva a veces al locutor a farfullar o perder el hilo de sus palabras, ya que siente claramente que éstas carecen de interés para su interlocutor. Si la mirada nunca es neutra, tampoco lo es eludirla. En la imaginería popular o las historietas, el traidor tiene una mirada torva, con ojos que observan a hurtadillas. Los ojos huidizos connotan un malestar, una voluntad de puesta a distancia. Al interrumpir la dialéctica del ver y el ser visto que, mediante ciertas reglas, se basa en la igual dignidad de los individuos presentes y el valor compartido de los rostros, quien "no tiene cara" a raíz de una acción percibida como moralmente censurable pierde simultáneamente el derecho a mirar al otro a los ojos. Eventualmente, los testigos de su falta lo fulminan con la mirada. Y, sobre todo, confundido, avergonzado, baja los ojos o se los tapa con la mano. Al actuar así, al menos en nuestras sociedades, que confieren al rostro una eminencia simbólica apta para sostener el sentimiento de identidad personal (Le Breton, 1992), el individuo traduce su vergüenza o su culpa. Se entrega a la mirada de los otros que lo juzgan, y acepta no mirarlos más a la cara. Reconoce así su culpa y se esfuerza por pedir perdón. Exhibe su desconcierto personal. Sin embargo, su actitud lo preserva: si, conocido su error, mantuviera la reciprocidad de la mirada, dejaría sin defensa su interioridad y aceptaría que lo escudriñaran en lo más íntimo y lo desposeyeran. Del mismo modo, quien ejecuta un acto de violencia contra otro tiende a evitar su mirada. En la famosa experiencia de Milgram (1974), donde un comparsa, en nombre de un presunto protocolo científico de investigación, pedía a los sujetos que aplicaran corriente eléctrica a un hombre inmovilizado en una silla (en realidad, un actor que simulaba sufrir), quienes pasaban al acto no soportaban ver a su "víctima" retorcerse de dolor. Parece igualmente que la duplicidad, a menos que la lleve a la práctica un excelente comediante, entraña una reducción de las miradas hacia el engañado.

Es cierto, la mirada no está separada de una actitud global en que interviene el cuerpo en su totalidad.[5] La tonalidad afectiva se traduce tanto por los movimientos del cuerpo y el rostro como por la calidad, la duración y la dirección de la mirada. Hay que evitar aislar esta última de la trama simbólica que atraviesa las puestas en juego físicas de los participantes en la interacción. La mirada es solidaria de una manera de estar frente al otro, no es analíticamente separable ni lo único en cuestión. Su ritualidad cambia según las sociedades y corresponde a un orden simbólico.[6] Experimenta igualmente variaciones según las posiciones sociales respectivas de los actores presentes, su grado de parentesco o familiaridad, su sexo o su edad. En ese sentido, cualquier análisis demasiado rígido de la interacción de las miradas se expone al desmentido de una realidad cargada de ambivalencias e infinitamente contrastada según los lugares y los grupos.

El rodeo antropológico, sin embargo, rompe la evidencia primaria de que todo intercambio pasa necesariamente por una relación cara a cara en que la mirada desempeña un papel de regulación. En realidad, ciertas sociedades conocen otros posicionamientos en que los interlocutores se colocan prácticamente uno detrás del otro; las modulaciones de la voz dan entonces preciosas indicaciones sobre la tonalidad del intercambio. Los vezos, seminómades marinos del sudoeste de Madagascar, se comunican de ese modo. "En el área cultural vezo, cuando un locutor emite palabras en situación de cara a cara, tiene los ojos bajos, mientras que con sus manos puede manipular ramitas en el suelo o trazar dibujos en la arena" (Koechlin, 1990, p. 166). Asimismo, la sociedad japonesa evita el intercambio de miradas durante la conversación. Mirar al otro a los ojos sería una inconveniencia o una señal de agresividad. En el sumo, donde la conducta está rigurosamente ritualizada, los luchadores se ponen en guardia con las manos en contacto con el suelo y se miden largamente con la mirada, procurando quebrar moralmente al adversario.

[5] Un ejemplo tomado del Maghreb: "Cómo mirar y cómo ser mirado son objeto de un aprendizaje preciso y minucioso que forma parte de la socialización del musulmán". Una serie de prescripciones gobierna la mirada lícita. "Dios el sublime me ha dicho: 'La mirada es una flecha de Iblis. En el hombre que se aparta de ella por temor a Mí, transformo esa mirada en acto de fe, cuya dulzura saboreará en su propio corazón'" (Boudhiba, 1975, pp. 51-53).

[6] Los actores orientales ponen en acción una ritualización confirmada de la mirada: en Bali, en la Opera de Pekín, en el Kathakali, etcétera. El actor gira los ojos en direcciones precisas, pero que van más allá de un uso cotidiano de la mirada. De esta manera, construye una espacialidad, da vida a personajes y acontecimientos de un modo concreto sobre el escenario.

El intercambio de miradas desborda a veces la indiferencia cortés, sin inducir pese a ello una interacción más duradera, pero modifica sin embargo la relación del individuo con el mundo. La mirada es una instancia que da un valor o lo quita. Toma en consideración el rostro del interlocutor y lo confirma así simbólicamente en su sentimiento de identidad. En la relación con el otro, la mirada está intensamente investida como experiencia emocional. Se la siente como una señal de autorreconocimiento; suscita en el locutor el sentimiento de ser apreciado y le da la medida del interés de su palabra en su auditorio. El "¡me miró!" entusiasta del partidario que alude a su ídolo tiene valor de bautismo. Otorga una dignidad inesperada. La mirada confiere socialmente un rostro. Legitima la presencia en el mundo y en los otros. De tal modo, este intercambio a menudo puede reunir, para bien o para mal, a unos actores en posición disimétrica: uno de ellos en una situación difícil (enfermo, rechazado, discapacitado, etcétera) y el otro beneficiario de los signos aparentes de una identidad social indiscutible. A través de esa mirada cómplice, el actor en situación problemática cree sentir un reconocimiento de lo que es. El sentimiento de identidad vacilante se restaura gracias a la eficacia simbólica de una mirada que representa, sin quererlo, el conjunto de la comunidad a la que le cuesta integrar al actor. Así ocurre con el enfermo angustiado por su suerte que busca una seguridad en la mirada de quienes lo atienden, o con el hombre que se cree víctima de una injusticia y busca aprobación a su alrededor, una confirmación de su dignidad.

La cara que no pudo salvarse se recupera a través de la captación mutua de los rostros, en el tiempo que dura una mirada que restituye simbólicamente al actor el espesor de identidad del que se creía privado. El contacto queda ahí, pero la eficacia ha intervenido y producido la metamorfosis. El sentimiento de identidad de un actor nunca es un hecho objetivo, sino el efecto de una construcción simbólica permanentemente sometida a la aprobación de los otros. A veces, "desde la primera mirada" (según los términos de la leyenda), se entabla un encuentro amoroso o amistoso. Cuando Albertine conoce a Saint-Loup, su amante desaparece repentinamente del campo de su conciencia: "Albertine respondió distraídamente a lo que yo le decía. Lo miraba con los ojos bien abiertos. Durante algunos minutos sentí que uno puede estar junto a la persona que ama y sin embargo no tenerla consigo. Parecían encontrarse en un mano a mano misterioso, mudo a

causa de mi presencia".[7] Asimismo, y pese a sus esfuerzos, Albertine no logra ocultar su amor por las mujeres: "Su mirada estrecha y aterciopelada se fijaba, se pegaba a una transeúnte, tan adherente, tan corrosiva, que parecía que al retirarse iba a arrastrar con ella la piel".[8] El imperativo de la "desatención cortés" no puede contener la emoción, y el rito tolera un complemento. La connotación sexual de la mirada actúa sin encontrar obstáculos. Con los ojos fijos en los ojos, se opera el hechizo. Se produce un reconocimiento mutuo. La apertura del rostro a la mirada ya señalaba, en una forma metonímica, el encuentro futuro (Rousset, 1981).

J. Agee describe el momento ardiente del encuentro con una joven en circunstancias en que las conveniencias prohíben toda explicitación de los sentimientos, donde no debe pronunciarse ninguna palabra para mantener la intensidad del instante y no comprometer el porvenir. Agee realiza una investigación sobre las condiciones sociales de existencia de un puñado de familias de aparceros pobres de Alabama. Un anochecer tormentoso, una familia a la que no conoce lo invita a refugiarse en su casa. Entra. La habitación es sombría, apenas iluminada por un farol de petróleo. El hombre y la mujer están sentados junto a la chimenea y varios niños juegan en el suelo o sobre la cama. Louise, la hija mayor de la pareja, tiene en sus brazos al menor de todos, un lactante. El padre presenta a Agee a su familia sin una palabra; no se impone ninguna conversación. La solemnidad del silencio acuna la espera, mientras afuera cae la lluvia. De vez en cuando, el padre, que no soporta el silencio, suelta una palabra que no encuentra ningún eco. De repente, Louise y Agee intercambian una mirada y la complicidad se establece en el acto. El escritor toma conciencia entonces de que la adolescente no le ha sacado los ojos de encima desde su llegada. Para disipar el malestar naciente, sonríe. "Yo dejaba que todo lo que sentía por ella, todo lo que podría decirle durante horas si las palabras pudieran decirlo todo, se acumulara en mis ojos, y tras girar la cabeza, los fijaba en los suyos; estábamos ahí sentados, con una vibración creciente entre nosotros que me dejaba semiinconsciente, de modo que persistía, enceguecido y mudo, en vez de huir" (Agee, 1972, p. 388). La situación dura un largo rato, a la vez discreta, invisible a los ojos de los otros, pero intensa para los dos protagonistas. "Y yo seguía mirándola y ella a mí, ambos con una mirada 'fría', 'inexpresiva';

[7] M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 470.
[8] M. Proust, *La Prisonnière*, *op. cit.*, p. 211.

por mi lado, la observaba con un sentimiento de protección, ella me respondía sin miedo ni asombro ni admiración, pero sí con una calidad extraordinaria de receptividad serena, casi de luminosidad, y de aplicación, sin revelar la clave remota, ya se tratara de calidez u odio, o de curiosidad lisa y llana." Por fin, Louise baja los ojos. Se mira la ropa, las manos. Vuelve a alzarlos "y esta vez el que cambia soy yo, y muestro calidez, de modo que es como si le dijera, gran Dios, si con esto le causé algún mal, si suscité en usted algún cambio que pudiera hacerle mal, si fui hacia usted y la toqué de alguna forma que la ofendiera, perdóneme si puede, desprécieme si debe, pero por el amor de Dios no hay ninguna necesidad de que me tenga miedo". Las miradas se separan. Agee y Louise no han intercambiado ninguna palabra y pocas intercambiarán luego, pero se han dicho todo, sin equívocos. Reconocimiento mutuo, momento precioso de encuentro por la gracia de una mirada en otra dimensión de la realidad, y sin otra consecuencia sobre ésta. Pero la emoción no es menor que si sus cuerpos se hubieran entrelazado (Le Breton, 1998).

Los ojos tocan lo que perciben y se comprometen con el mundo. En un pasaje de su *Diario*, Charles Juliet expresa también la fuerza simbólica de la mirada. Está sentado en la terraza de un café frente a una joven.

> Ella tenía la cabeza gacha y mis ojos la llamaban. Alzó entonces los suyos y literalmente se empaló en mi mirada. Nos quedamos así durante unos diez o quince largos segundos, dándonos, explorándonos, mezclándonos uno con el otro. Luego ella recuperó el aliento, la tensión menguó y apartó la mirada. No pronunciamos una sola palabra, pero creo que jamás me comuniqué tan íntimamente con nadie, ni penetré tan completamente a una mujer como en ese instante. Luego, ya no nos atrevimos a mirarnos; yo sentía que ella estaba turbada, que ambos nos encontrábamos como si acabáramos de hacer el amor. [9]

Una mirada intercambiada puede no dejar indemne, y a veces hasta transforma la existencia. [10]

La mirada posada sobre el otro es en ocasiones encuentro, emoción compartida, goce inconfesado; contiene la amenaza del desborde. En ese sentido, poco sorprende que la Iglesia haya combatido las miradas "concupiscentes" o presuntamente tales.

[9] Charles Juliet, *Journal I (1957-1964)*, París, Hachette, 1978, p. 259.

[10] Véase por ejemplo la traducción literaria de este tema, tal como la analiza Jean Rousset (1984).

Ver ya es darse sin mesura, y ser visto confiere un ascendiente sobre uno que el otro puede aprovechar. Así, por ejemplo, la vida de las religiosas está sujeta a la "modestia de la mirada"; están obligadas a bajar humildemente los ojos en todas las circunstancias[11] a fin de evitar malos pensamientos o el contacto fatal con la ambivalencia del mundo. La mirada hace correr el riesgo del pecado. Un simple afloramiento del deseo, aunque quede encerrado en la intimidad, no deja de ser desde el principio una mácula del alma. San Agustín es explícito:

> Si vuestras miradas caen sobre alguien, no deben detenerse en nadie, pues cuando os encontráis con hombres, no podéis evitar verlos y ser vistos por ellos. Los malos deseos no nacen únicamente por el tacto, sino también por las miradas y los arrebatos del corazón. No creáis que vuestros corazones son castos cuando vuestros ojos no lo son. El ojo que no tiene pudor anuncia un corazón que tampoco lo tiene. Y cuando, pese al silencio, unos corazones impúdicos se hablan y gozan de su ardor mutuo, por más que el cuerpo permanezca puro, el alma ha perdido su castidad.[12]

A los ojos de la Iglesia, la mirada nunca es exclusivamente contemplación, distancia: también es compromiso con el mundo. El deseo imaginado ya es para el alma un deseo realizado que la mancilla. El Evangelio lo dice sin equívocos: "Quien mire a una mujer para desearla ya ha cometido en su corazón adulterio con ella" (Mateo, 5-28).

Virulencia de la mirada

En el amor o la ternura, la mirada "toca" al otro con una rara emoción y le da a veces un enorme poder de puesta en el mundo. A la inversa, los celos o el mal de ojo le confieren una temible fuerza de destrucción. El mismo filósofo F. Bacon señala que "No hay más que dos sentimientos, el amor y la envidia, a los que se atribuye fascinar o hechizar. Ambos entrañan deseos vehementes; se abandonan gustosos a imaginaciones y sugestiones; ascienden con facilidad a los ojos, sobre todo en presencia de su objeto; y son allí

[11] Odile Arnold, *Le Corps et l'Âme. La vie des religieuses au XIXe siècle*, París, Seuil, 1984, p. 88.

[12] "Règle de saint Augustin", en *Règles des moines*, París, Seuil, 1982, p. 43.

puntos que conducen a la fascinación, si existe una cosa semejante. [...] Siempre parece reconocerse en el acto de envidia una eyaculación o irradiación del ojo".[13] El rostro es sensible a las emanaciones positivas o negativas que vienen de las cosas o las personas, porque es el mediador privilegiado de la comunicación y el lugar esencial de la identidad (Le Breton, 1992).

Socialmente habilitada para conferir legitimidad, para garantizar simbólicamente la existencia, la mirada también lo está para impugnarla, negarla o suspenderla. La tonalidad de los intercambios oculares no siempre es feliz. La mirada ausente o que se dirige a otra parte atestigua la declinación de una atención ganada por el tedio o una indiferencia regia hacia el otro. "Ni me miró", "apenas te mira cuando habla" son fórmulas que expresan la decepción de no haber sido reconocido, de no suscitar siquiera la modesta atención de una mirada que por un instante da la seguridad de existir. Por no ser visto al dirigirse al otro, uno ni siquiera tiene la posibilidad de sostener una "cara". No la pierde, porque no se le concede. No mirar al otro es borrarlo simbólicamente del mapa, asestarle una desestimación por considerar insignificante su rostro, es decir, su valor en el seno del vínculo social. De allí el grito de quien busca restablecer una situación comprometida: "¡Mírame cuando te hablo!": reconoce mi existencia íntegra frente a la tuya. El cara a cara implica la mediación del rostro, no puede establecerse sin la ayuda de la mirada mutua. Así, las frases inaugurales de la obra de Ralph Ellison sobre la condición negra en los Estados Unidos:

> Soy un hombre al que no se ve. [...] Soy un hombre real, de carne y hueso, de fibras y líquidos, y hasta podría decirse que poseo un espíritu. Soy invisible, entiéndanme bien, simplemente porque la gente se niega a verme. [...] Mi invisibilidad no es tampoco una cuestión de accidente bioquímico producido en una epidermis. Esta invisibilidad de la que hablo se debe a una disposición particular de los ojos de la gente con quien tropiezo.[14]

La mímica de desaprobación o desprecio, manera ritual de romper la etiqueta de la discreción, marca el intento, más o menos coronado por el éxito según la situación, de intimidar al otro, de reprobar su apariencia o su conducta. Sostenida, ostensible, redoblada por un mohín del rostro, la mirada formula un juicio de

[13] Francis Bacon, "De l'envie", en *Essais*, París, Aubier, 1948, p. 37.

[14] Ralph Ellison, *Homme invisible, pour qui chantes-tu?*, París, Grasset, 1969, p. 20 [traducción castellana: *El hombre invisible*, Barcelona, Lumen].

valor. Acomete contra las raíces simbólicas de un sentimiento de identidad que debe tener el acuerdo de los otros. El "racismo corriente" habita a menudo esa mirada acerada y furtiva que dispara su flecha de desprecio sin demorarse en el lugar. Pero la víctima puede ignorar la agresión ritual de que es objeto y proseguir su camino, o desactivarla mediante una humorada o una actitud indiferente, desenvuelta. Puede ceder a ella bajando los ojos y aceptar así ser "fulminada con la mirada", lo que brinda al ofensor la satisfacción de creer que estaba bien inspirado al obrar de ese modo. Temerosa de un desborde más grave, puede someterse, al menos provisoriamente, a ese tratamiento, y esperar que el ofensor se conforme con ello. También puede devolver la mirada con seguridad y manifestar así un desprecio recíproco. Superada, puede igualmente responder mediante la agresión física a la agresión simbólica y querer "romperle la jeta" a quien la trató "con descaro": "¿No vio cómo me miró?"

Los imaginarios racistas, que toman el fantasma al pie de la letra, brindan ilustraciones siniestras de la idea de que la mirada del otro es un influjo, un contacto físico y a veces incluso una mancha. Pasear la mirada por los rostros que lo rodean no es un derecho sino un privilegio que el racista se concede, sin tolerarlo en su víctima; favorece la disimetría de la mirada, pretende ver a los otros bajar la cabeza cuando se acerca y testimoniar así su miedo, su subordinación. Observado, se siente amenazado, puesta en duda su autoridad fantasmática, su dignidad afectada y hasta manchada por lo que vive como una ofensa. Si el racista no tolera que posen sobre él más que una mirada deferente o, mejor, los ojos bajos, no se priva de afianzar su posición de fuerza con una mirada cargada de agresividad o desprecio, a la que le falta poco para poder matar. Primera etapa de la progresión natural que no espera más que las circunstancias favorables para pasar al acto. El asesinato ya está simbólicamente contenido en la carga de odio de la mirada racista que sólo conoce a su víctima por su apariencia corporal y no desea saber más.

En las relaciones entre hombres y mujeres, y particularmente en los estados del sur de los Estados Unidos, la mirada se convierte en una obsesión, y los negros deben bajar ostensiblemente los ojos al paso de una mujer blanca, atormentada ésta por la promiscuidad posible de semejante contacto ocular. En los años 1970, tras meterse "en el pellejo de un negro" y antes de trasladarse a Mississippi, J. H. Griffin recibe consejos al respecto: "Tiene que saber que ni siquiera hay que mirar a una mujer blanca. A decir verdad, hay que mirar hacia el suelo sin dar vuelta la cabeza [...].

Es un tema espinoso aquí. Usted tal vez ignore que mira en dirección a una mujer blanca, pero ellos no vacilarán en usar ese pretexto para generar un incidente".[15] Según Calvin Hernton, un negro jamás debe mirar fijamente a los ojos a una mujer blanca, y tiene que fingirse ignorante de su existencia. En los medios de transporte, debe mantenerse alejado de ellas. "En Mississippi, se dice en son de broma que un negro debe bajar de la acera cuando ve acercarse a una blanca. Poco falta para que sea verdad" (Hernton, 1966, p. 71). Cualquier palabra de admiración con respecto a una blanca es peligrosa si es escuchada por ciertos blancos del sur. El mero hecho de llevar encima la fotografía de una mujer blanca no sería menos riesgoso.

Esta obsesión de ser manchado por la mirada del otro es ilustrada por varios episodios. C. Hernton recuerda un asunto de violación por "ojeada insolente" que fue la comidilla de las crónicas de los años cincuenta en el sur. Una mujer blanca se había sentido agredida por la mirada que un negro posaba sobre ella desde el otro lado de la calle y empezó a gritar que el hombre había querido violarla. Los transeúntes le hicieron notar que el aludido estaba en la acera de enfrente y parecía seguir apaciblemente su camino en una dirección opuesta. "Eso no impide que me haya mirado como si me fuera a violar." El hombre fue arrestado y condenado (Hernton, 1966, p. 71). El mismo Hernton, que creció en ese contexto ambiguo, cuenta que se sintió maravillado al llegar a Nueva York y poder desplazarse a su antojo, sentarse en cualquier lugar, tomar cualquier medio de transporte. Pero también recuerda su turbación cuando se veía frente a mujeres blancas, aun en situaciones de la vida cotidiana. "La primera vez que una blanca se sentó a mi lado en el subterráneo, me costó mantener mi sangre fría. Le lanzaba miradas furtivas. Miraba a los otros pasajeros para controlar sus reacciones. Su perfume se me subía a la cabeza, y sentí un gran alivio cuando se bajó" (*ibid.*, pp. 84-85). En las agencias de empleos, "cada vez que la persona encargada de interrogar a los postulantes era una mujer blanca, se me agarrotaban todos los músculos y las manos se me cubrían de transpiración. Un día acorté la entrevista y salí de la agencia a toda prisa" (*ibid.*, p. 85). Los contactos "mixtos" en los estados del sur están cargados con la obsesión de la sexualidad. Una suma de malentendidos reina en los encuentros amorosos entre negros y blancos. Es difícil que las parejas "mixtas" vivan juntas sin sufrir el ostracismo o las burlas. De la misma forma, Griffin, maquillado de negro

[15] J. H. Griffin, *Dans la peau d'un Noir*, París, Folio, 1962, p. 92.

y mientras hace autostop, siente estupor por la cantidad de preguntas que los automovilistas blancos no dejan de hacerle sobre su sexualidad, la de sus presuntos compañeros, el tamaño de su miembro, las posturas de las que es capaz, etcétera; dan libre curso a toda una mitología, protegida por la discreción del auto y la disimetría de la relación (*ibid.*, p. 132 *sq.*).

"Mal de ojo"

"Ver –dice Jean Starobinski– es un acto peligroso. Es la pasión de Linceo, pero las esposas de Barbarroja mueren a causa de ello. En este punto, las mitologías o las leyendas son singularmente unánimes. Orfeo, Narciso, Edipo, Psique, Medusa, nos enseñan que a fuerza de querer extender el alcance de su mirada, el alma se condena a la ceguera y la noche" (Starobinski, 1962, p. 14). Pero ser visto, en los ejemplos citados, revela tener una igual virulencia. En la movilidad de los ojos y su capacidad de apoderarse de las cosas pese a la distancia, hay en germen una peligrosidad que se despliega en contra de quien ha sido visto y cuyo rostro recibió de lleno la nocividad de la mirada. El mal de ojo, por ejemplo, es una acción que fuerza la vulnerabilidad del individuo en su propio rostro. Implica un cara a cara, aunque sea distante y rápido, y la virulencia de una mirada que no puede esquivarse y da en el blanco.

Ciertos individuos no logran desactivar la violencia que brota de sus ojos. Su comunidad les atribuye el poder de hacer el mal con sólo mirar a su víctima. El mal de ojo, el "ojo negro", la *"mal jovence"*, etcétera, son a veces el atributo involuntario de un hombre o una mujer cuyo contacto, aun ocular, es funesto. La influencia se ejerce pese a la voluntad de aquel en quien recae. Se la adjudica a ciertas categorías sociales, generalmente estigmatizadas: gitanos, viejas, lisiados, tuertos, ciegos, etcétera. El hecho de que sus ojos se demoren un poco en demasía sobre la presunta víctima o que ésta sienta sobre sí el peso de una mirada inesperada basta para desencadenar la creencia y explicar a continuación un infortunio que nada permitía presagiar. La mirada trae la desgracia, contiene en sí la mufa [*guigne*] (*guigne* viene de *"guigner"*: entrecerrar los ojos al mirar de reojo). Socialmente habilitada para conferir una legitimidad y garantizar la existencia, la mirada también lo está para impugnarla, negarla o suspenderla.

El “mal de ojo” afecta a la madre demasiado confiada que se abandona indefensa a la mirada envidiosa de una mujer acaso celosa o en cuyas manos deja a su hijo. Golpea al hombre que tiene demasiado éxito en la caza o la pesca, lo que provoca la envidia de los otros miembros de la comunidad, al campesino cuyos animales crecen bien y cuyas cosechas son abundantes, y a quien acepta sin reaccionar unas palabras de admiración. Enferma al ingenuo que no toma precauciones y se atrae la furia de quien goza de la reputación de tener “el ojo negro”. Jamás hay que dar pábulo a la apreciación del otro; es preciso mantenerse en la discreción. No atraer las miradas es la mejor garantía contra el mal de ojo. Los celos son el móvil del contacto nocivo establecido por los ojos en el punto más expuesto y vulnerable de la víctima, su rostro. El mal de ojo puede matar, enfermar o esterilizar, debilitar a la víctima, apoderarse de su alma, arruinarla, etcétera. Con una etimología cercana a la de *guigne*, envidia viene del latín *invidere*, que significa mirar con malos ojos. Los celos, por la energía malsana que se desprende de ellos, sobre todo a través de la mirada envidiosa, tienen el poder de desestabilizar la existencia del hombre celado si encuentran asidero en alguno de sus atributos.

El mal de ojo es también el arma de quienes quieren dañar intencionalmente, allí donde las representaciones comunes les confieren ese poder: hechiceros, hacedores de sortilegios, etcétera. Su mirada provoca desdicha. El poderío táctil de los ojos, acompañado por la intención nefasta, produce un efecto de metamorfosis que priva a la víctima de su soberanía. Jeanne Favret-Saada (1977, pp. 150-154) relata las desventuras de un granjero de los bosques de Maguncia, hostigado por un vecino del que sospecha que es un hechicero. Si no tiene sal en el bolsillo como prevención, cada vez que cruza la zanja siente que lo empujan hacia ella. Para evitarlo, tendría que sostenerle la mirada sin bajar sus ojos, pero no tiene fuerza para ello y el contacto maléfico de los ojos del vecino cumple su papel. También su mujer teme la mirada de éste posada en la granja, los campos, los animales. Cada vez que eso ocurría, declara, “yo me decía: se viene una desgracia”. En efecto, en los días siguientes una vaca aborta, hay un accidente de auto o los gansos mueren sin motivo. La mujer está convencida de que para desactivar el poder del hechicero nunca hay que permitirle la última mirada. Le dice al etnólogo que, por su parte, jamás se enferma gracias a su habilidad. Pero su marido es demasiado débil para resistir, no puede evitar bajar los ojos y recibir así de lleno el golpe de la mirada nefasta. Si ese mismo vecino camina detrás de

una mujer, a continuación ésta tiene dolor de espalda. La granjera se apresura a dar ejemplos precisos. Desde luego, el origen de la persecución son los celos, ya que la víctima de las intenciones malévolas del hechicero acaba de arrebatarle su puesto en el consejo municipal. La mirada del presunto brujo descarga una fuerza negativa que provoca una especie de sangría de energía. Para defenderse de él existen diferentes técnicas, de acuerdo con las tradiciones locales: un puñado de sal en el bolsillo, un gesto de conjuro, encantamientos, etcétera. Se trata entonces de poner una pantalla a la penetración posible de la mirada peligrosa y neutralizar simbólicamente su malignidad.[16]

Muchos ritos lucanianos descriptos por E. de Martino (1963) apuntan a proteger del mal de ojo mediante determinadas precauciones (ritos o gestos de conjuro o protección, etcétera). El lecho nupcial de los recién casados no debe ser visto por nadie, salvo por los padres de ambos. La simple mirada de un envidioso amenazaría poner trabas a la noche de bodas. Los niños, en proporción a su belleza y su salud, son las víctimas privilegiadas del mal de ojo, que los enferma y a veces incluso los lleva a la muerte. Cualquier niño que despierte la envidia de otra mujer, portadora inadvertida del maleficio o que lo ponga deliberadamente en acción, queda expuesto al peligro. También en este caso hay ritos o gestos de protección que aspiran a neutralizar la fuerza del impacto del mal de ojo.[17] Las mujeres también deben estar atentas para no hacer que sus pechos llenos de leche sean un motivo de envidia para otras madres menos generosamente provistas. Los celos confieren una potencia destructiva a la mirada, ya sea la intención deliberada o no, pero sólo ciertas mujeres poseen ese poder sin saberlo. Pueden entonces secar la lecha materna y poner en peligro al niño. Las mujeres en período de amamantamiento son particularmente vigilantes a ese respecto. Una noche, cuenta De Martino, un hombre pasa por una aldea donde una mujer, sentada en el umbral de la puerta, da el pecho a su hijo. El hombre la mira de pasada y su deseo se despierta por un instante, pero sigue su camino; repentinamente, siente que su propio pecho está cargado de leche. Desanda el camino para devolverle a la mujer lo que le birló

[16] Carl Havelange analiza en los imaginarios occidentales de la Edad Media y el Renacimiento los poderes de la mirada en el animal, en especial en el basilisco, y muestra igualmente cómo actúa el tema de la mirada en las creencias ligadas a la hechicería; *cf.* C. Havelange, "Autour du basilic. Les pouvoirs du regard aux débuts de l'époque moderne", en *Voir*, n° 3, 1991.

[17] Hemos visto que también ciertos gestos obscenos –los "cuernos", el "corte de manga"– apartaban presuntamente el peligro del "mal de ojo".

involuntariamente al mirarla de ese modo. La encuentra bañada en lágrimas, ya que no le queda nada para alimentar a su hijo. Un sanador local desanuda el hechizo gracias a una fórmula y el establecimiento de un ritual. La *pigliata d'occhio* es susceptible de vaciar de leche el pecho de la mujer. Esa mirada cargada de deseo, aunque sea púdica y no se formule, se apodera de una parte del otro y compromete a los protagonistas del suceso.

Una mirada penetrada de celos, aun sin intención de perjudicar y hasta ignorada por su autor, provoca la irrupción del desorden e incluso de la desgracia. E. de Martino da una descripción de la *jettatura* de la tradición histórica de la región napolitana. También en este caso se trata de hombres o mujeres que tienen en sus ojos unas armas temibles, no siempre a sabiendas. A su paso, siembran el drama con sus miradas. Una obra de fines del siglo XVIII, la *Cicalata* de Valletta, profesor de derecho, se refiere a la *jettatura* de un modo que está a medio camino entre la seriedad y la ironía. De Martino (1963, p. 183) considera ese texto como un instrumento de fijación y difusión de la creencia. En la modalidad del "ya lo sé, pero pese a todo...", la obra cristaliza una fórmula del acercamiento de los napolitanos cultos a la *jettatura*: "No es verdad, pero creo en ella", "mediante la cual se liberan de la turbación y se ríen de la imaginación supersticiosa de la *jettatura*, al mismo tiempo que hacen una concesión al 'nunca se sabe' de la gente que toca cuernos o llaves (u otra cosa que nuestra pluma no se atreve a mencionar)" (*ibid.*, p. 181).

Al describir extensamente sus modos de acción, el mismo Valletta confiesa haber sido víctima de ella en dos ocasiones. Una primera vez, "apenas mirada por los torvos ojos de un *jettatore* impío, mi hija, aún en pañales, cambió la vida más floreciente por la muerte" (De Martino, 1963, p. 172). La segunda vez fue cuando, cansado de la responsabilidad de la enseñanza y deseoso de solicitar una pensión, dirigió una súplica al rey y preparó un largo expediente a tal efecto. Tras obtener una audiencia, desafortunadamente se cruzó en su camino con un *jettatore* y a partir de allí un diluvio se abatió sobre la ciudad, resultó que el cochero estaba bebido, el caballo cayó víctima del dolor, etcétera; además, en el momento en que por fin llegó junto al rey, descubrió que el memorial había desaparecido de su bolsillo. Las ambivalencias son muchas en Valletta, que a veces recurre a un análisis psicológico y explica la eficacia de la *jettatura* por la mera imaginación inflamada de la víctima, y otras da crédito a misteriosos efluvios que se desprenden del cuerpo del *jettatore*, sobre todo a través de la mirada que es el operador de la acción. De Jorio, conocido en el

campo de la antropología del cuerpo por ser el autor de una obra sobre el lenguaje de los gestos escrita en la primera mitad del siglo XIX, tenía una reputación de *jettatore*. Durante unos 15 años, deseoso de enviar a su rey su informe sobre los gestos, solicitó en vano una audiencia. Conocedor del rumor, Fernando I se rehusaba a ello. Un día, por fin, y tras ceder a las presiones de su entorno, recibió al buen canónigo. Pero al día siguiente, desde luego, murió de un ataque de apoplejía. Alexandre Dumas pasó una temporada en Nápoles en 1835 y lo impresionó la ambivalencia de los napolitanos con respecto a la *jettatura*. Con ironía, trazó un cuadro caricaturesco del personaje maléfico a fin de poner en guardia al incauto que deambulara sin precauciones por las calles. Pero si el encuentro tuvo lugar

> y usted ha sido el primero en ser visto, el mal está hecho y no tiene remedio; no queda sino agachar la cabeza y esperar. Si, al contrario, usted se anticipó con la mirada, apresúrese a mostrarle el dedo mayor extendido y los otros dos cerrados: el maleficio será conjurado. [...] Todas las veces que vea en Nápoles a dos hombres conversando en la calle y uno de ellos tenga la mano doblada contra la espalda, mire bien al otro: es un *jettatore*, o al menos alguien que tiene la desgracia de pasar por tal.

Dumas da una ilustración novelesca de la *jettatura*, contando la historia de un príncipe víctima de ese siniestro poder y que durante toda su vida prodiga la desdicha a su paso.[18]

La fuerza de choque de la mirada y su nocividad posible encuentran una expresión clásica en la mitología griega con la Medusa Gorgona, cuyos ojos arrojan un fuego semejante que convierten en piedra a quien la mire. El rostro mismo de la

[18] Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, París, Desjonquères, 1984; T. Gautier retoma esta veta y en una novela corta de 1856, titulada *Jettatura*, cuenta la historia de Paul Aspremont, un joven aristócrata francés que descubre en Nápoles los poderes maléficos de su mirada. La población lo rechaza porque provoca desgracias a su alrededor. Un día se contempla largamente en un espejo y lee en él su infortunio: "Le parecía que los efluvios de sus ojos, devueltos por el espejo, volvían a él como dardos envenenados; imaginaos a Medusa contemplando su cabeza, horrible y fascinante, en el leonado reflejo de un escudo de bronce". Para liberarse de su infortunio y salvar a su prometida, Paul se ciega mirando una última vez la luz: "Condenados seáis, ojos míos, puesto que sois asesinos; pero antes de cerraros para siempre, saturaos de luz, contemplad el sol, el cielo azul, la mar inmensa". El sacrificio de Paul es inútil, ya que el poder del *jettatore* se ejerce al margen de su voluntad, como ya lo hemos señalado, y su prometida muere pese a todo, por lo que no le queda otra salida que el suicidio; *cf.* T. Gautier, *Récits fantastiques*, París, Flammarion, 1981.

Gorgona es el del espanto, mezcla sobrecogedora de humanidad y animalidad, de belleza (no deja insensible a Poseidón) y fealdad, de masculino y femenino. Cara en la que reina el caos, donde se desfigura cualquier reconocimiento posible.

> La cabeza –dice J.-P. Vernant–, alargada, redondeada, evoca una faz leonina; los ojos están desmesuradamente abiertos, la mirada es fija y penetrante, la cabellera está arreglada como una melena, animal o erizada de serpientes, las orejas son grandes, deformes, semejantes a veces a las del buey; el cráneo puede tener cuernos, la boca, abierta en un rictus, se alarga hasta cortar la longitud total del rostro y descubrir hileras de dientes, con colmillos de fiera o de jabalí; la lengua, proyectada hacia adelante, emerge al exterior, el mentón está cubierto de pelos o barba, la piel a veces surcada de profundas arrugas. Esta cara se presenta menos como un rostro que como una mueca. (Vernant, 1985, p. 32; 1989, pp. 117-129.)

El pavor que reina en la cara de la Gorgona repercute en el desdichado que cruza su mirada con ella y queda petrificado en el acto. Medusa es una criatura de muerte. El caos de sus rasgos, esa desfiguración que no lo es, pues su naturaleza es ser así, significan el absoluto de la alteridad, el umbral de lo innombrable: la muerte. Sólo su umbral, pues la locura que desquicia sus rasgos está hecha además de elementos reconocibles pero desordenados. Gorgona reina en efecto en el país de los muertos. Prohíbe la entrada a él a todos los vivos. Es el custodio del lugar del límite extremo, aquel del que no se vuelve, allí donde ver es perecer al instante. La cara de Medusa anuncia ya las disoluciones a las que no escapa el hombre atrapado en el fuego de su mirada. Donde ella mora se borran las referencias que distinguen al rostro del desorden que lo gana en la muerte. Medusa expresa la frontera entre lo viviente y la nada. Es la guardiana del Hades, pues ser despojado del rostro es signo de muerte. Y frente a Gorgona ya no hay ningún rostro posible.

Fuertemente arraigado en el imaginario colectivo, el tema de Medusa recorre todo el arte occidental[19] e ilustra la potencia ambigua de la mirada. La cabeza de Medusa o *Gorgoneion* sirve de motivo a vasos, monedas y esculturas monumentales. Está representada en el escudo de Aquiles. Figura contradictoria, protege a quien la posee y golpea de muerte a quienes se opone. Recuerda la ambivalencia del hombre ante su propio rostro, siempre entrevis-

[19] Caravaggio, el Parmesano, Rubens, Bernin, Lorrain, Klimt, etcétera (Clair, 1989).

to, inasible en su verdad, en que se anuncia el lento progreso de una muerte ineluctable y donde se encarnan simultáneamente su precariedad y su poder (Le Breton, 1992).

6
LA PARADOJA DEL ACTOR: ESBOZO DE UNA ANTROPOLOGIA DEL CUERPO EN ESCENA

> La profesión de actor, la base del arte del actor, es una cosa monstruosa, porque está hecha de la misma carne, de la misma sangre, de los mismos músculos de que ustedes se valen para realizar gestos corrientes, gestos verdaderos. El cuerpo con el que ustedes hacen verdaderamente el amor es el mismo que usan para fingir hacer el amor con alguien a quien no aman, a quien odian, contra el que luchan, por quien detestan ser tocados; y sin embargo, se arrojan en sus brazos con la misma clase de vivacidad, de entusiasmo y de pasión que si fuera vuestro verdadero amante, ¡y no sólo vuestro verdadero amante, sino el más verdadero de todos ellos!
>
> Lee STRASBERG,
> *Le Travail de l'Actor's Studio*

Plasticidad del cuerpo

El rostro y el cuerpo son el escenario donde se leen los signos que expresan la emoción, la parte ocupada en la interacción. Uno y otro se prestan a la ambivalencia, porque el hombre nunca es puramente una expresión de su *cogito*. No hay una naturaleza que se exprese en él, sino cierta manera de develarse y sustraerse a través de un juego de signos. Dividido por el inconsciente, el hombre jamás controla por completo lo que realmente deja ver en sus rasgos o sus actitudes. Y la mirada del otro no es tampoco una naturaleza que separe de la cizaña el buen grano de una verdad expresiva que haya escapado al individuo. Este está expuesto a la ambigüedad, a los malentendidos nacidos de la proyección imaginaria de los otros en los sentimientos que se le atribuye haber mostrado sin saberlo, o los que quiso disimular. El fantasma de que el cuerpo expresa una verdad que escapa al control del individuo y lo devela en su desnudez es una ilusión corriente de

omnipotencia sobre el otro, propicia a las manipulaciones. Un mundo imaginario se interpone entre las mímicas y los movimientos del cuerpo y da su espesor a la vida social, así como ésta llena también el escenario con las significaciones propias del espectador.

Por otra parte, en la medida en que proclaman socialmente los signos de su buena fe (aun en el juego o la ironía), el cuerpo y el rostro se prestan a la duplicidad. Y el arte del comediante en el escenario es imaginable porque la comedia está en primer lugar en la vida social. Todo hombre dispone, en efecto, de la facultad de representar un papel (según su talento) y sobre todo de valerse de los signos que anuncian a los otros una significación cuyo alcance controla cuidadosamente. La "paradoja del actor" es la paradoja de la simbólica corporal, la prolongación de la libertad propia del hombre de prestar testimonio ante los otros de las únicas significaciones que pretende darles. El hombre no está clavado a una naturaleza que se le imponga: es el creador de las significaciones y los valores a través de los cuales vive y de los que tiene la intención de enarbolar frente a los otros. La cuestión de la sinceridad es metafísica en el sentido de que en principio es inaccesible a la penetración psicológica. "Verás el rostro del traidor –dice un personaje de Danilo Kis–. Pero ten la precaución de que no te engañen las apariencias: el rostro del traidor puede adoptar las de la mayor honestidad." [1] La apariencia es justamente el escenario propuesto por el hombre del común a la lectura de sus interlocutores. Los bastidores están prohibidos y el individuo mismo sólo goza de un acceso medido a ellos. Se le escapan muchos recovecos que disimulan la luz demasiado intensa de la idea que se hace de sí mismo y la imagen que anhela transmitir a los otros. El arte del actor explota ese yacimiento de signos, hace con ellos un juego de escritura que proclama un estado moral de su personaje. Y los movimientos de su cuerpo, la tonalidad vocal de su expresión son esenciales a su juego. Según Bernstein: "Hay una verdad que todos los actores dramáticos reconocen: los espectadores escuchan en primer lugar con los ojos. Lo hemos comprobado, a través de un lapsus un actor puede decir exactamente lo contrario del texto sin que el público, que sigue leyendo nuestro pensamiento en los movimientos y sobre el rostro del intérprete, lo advierta". La inteligibilidad del espectáculo implica la significancia de las puestas en juego del cuerpo del actor. Simultánea-

[1] Danilo Kis, *Un tombeau pour Ivan Davidovitch*, París, Gallimard, 1979, p. 13 [traducción castellana: *Una tumba para Iván Davidovich*, Barcelona, Seix Barral].

mente con la palabra enunciada o en ruptura con ella según la dramaturgia escogida, el cuerpo mismo se hace relato, carga con el sentido de la interpretación en un pie de igualdad con la palabra.

El laboratorio de las pasiones

El escenario teatral es un laboratorio cultural donde las pasiones corrientes develan su contingencia social, y en que se dejan ver en la forma de una partitura de signos físicos en los que el público reconoce de entrada un sentido. El actor transmite a su público la impresión de vivir por primera vez los acontecimientos con los que se enfrenta, aunque haga varias semanas que la pieza está en cartel. Con eso mismo disipa su persona en el personaje, aunque los críticos no se cansen de comparar una con otro y de evaluar las diferentes interpretaciones que conocen del mismo papel. Pero el actor no se confunde con su personaje, lo interpreta, es decir que prodiga a la sala los signos que establecen la inteligibilidad de su papel. Juega, esto es, introduce una distancia lúdica entre las pasiones exigidas por su rol y las suyas propias; maniobra como artesano de su cuerpo para rechazar su afectividad de persona singular y brindar todas sus posibilidades a las emociones de su personaje. Genera ante los ojos del público una creencia en su papel gracias al trabajo de elaboración realizado con la ayuda del director. Pero la transmutación sólo es posible porque las pasiones no se erigen en naturaleza, sino que son obra de una construcción social y cultural y se expresan en un juego de signos que el hombre siempre tiene la posibilidad de desplegar, aunque no las sienta.

El actor no es la "supermarioneta" soñada por Gordon Craig, sino un hombre que toca en un teclado de emociones. Se ve llorar, o hundirse en la desesperación, o reír a mandíbula batiente. Aunque permita leer las angustias de los celos, Orson Welles no es Otelo, y por otra parte debe satisfacer cada noche las exigencias de su papel. La actriz que representa a Antígona no olvida las tareas que la esperan una vez que cae el telón, cuando el personaje se despide por fin de la persona. El actor toca simbólicamente el instrumento de trabajo que es su cuerpo. Hace brotar de él las formas imaginarias abrevando en el fondo común de signos que comparte con su público. Su talento consiste en el complemento que suscita por su propia personalidad, su aptitud para ganar la

adhesión de la sala. No se trata de reproducir un texto, sino de encarnarlo, darle vida ante los ojos del auditorio. Ser un Otelo creíble, con ese añadido sutil en la interpretación que deja huellas y recuerda que el actor es un artista y no un mero reproductor.

Enarbolar los signos adecuados no es suficiente si no dan la apariencia de la vida real. El papel no es una serie de fórmulas prefabricadas que hay que declinar, sino una elaboración personal y significativa en una trama común, a la que agrega una originalidad propia, es decir, una composición. La tarea no es encarnar un tipo, un soldado, por ejemplo, sino dar vida a un soldado singular de carne y hueso con un nombre y una psicología que se separan del actor para tener vida propia y obtener la adhesión del público. Ese desdoblamiento es un arte, y la experiencia común muestra lo difícil que es formar un bloque con una construcción imaginaria. "Hay mil cosas que un actor hace con mucha facilidad en la vida y le cuesta realizar en el escenario en condiciones ficticias, porque en cuanto ser humano no está preparado para jugar simplemente a imitar la vida; en cierto modo debe creer en ello y ser capaz de convencerse a sí mismo de la justeza de lo que hace; de lo contrario, no podrá entregarse a fondo en el escenario" (Strasberg, 1969, p. 81). Y ese trabajo del actor no se adquiere de una vez por todas en el desarrollo del personaje; cada representación implica retomar la materia prima del papel para volver a adueñarse de él en el contexto siempre cambiante de la afectividad que se desprende de la vida personal. El actor es un intérprete, como suele decirse de un músico, y su creación consiste en hacer creíble a los ojos de los espectadores la ficción de su papel.

La paradoja del actor

El teatro o la danza exponen todo el cuerpo del actor o el bailarín a la apreciación del público. Su propia persona es el material utilizado para la creación, condenada a la plasticidad de los roles, a la pluralidad afectiva, a la libertad relativa de desplazamientos y palabras que le otorgan el escenario y la expectativa del público. El actor es un profesional de la duplicidad. La facultad de desprenderse de sus propios sentimientos y engañar gracias al uso apropiado de los signos: en eso consisten su oficio y su talento. De allí la fórmula de Antonin Artaud que hace de él un "atleta afectivo" (Artaud, 1964, p. 195), un hombre capaz de asumir sin

transición ni vínculo con su propia vivencia las apariencias exteriores de las emociones o los sentimientos exigidos por su papel, después de haber ensayado diferentes versiones de éste. La estructura antropológica del teatro consiste en ese privilegio del hombre de valerse de los signos para que obren, aunque no crea sino a medias en ellos. La sinceridad no es más que un artificio de la puesta en escena, un arte de presentarse juiciosamente al juicio del otro dejándole ver lo que está dispuesto a acreditar. Como el arte dramático se basa en una puesta en juego física de los signos, implica la capacidad de distanciarse en todo momento del papel y emitir un discurso crítico sobre sí mismo, como podía hacerlo con la complicidad de la sala Frédérick Lemaître en *L'Auberge des Adrets*, violando sin duda una regla de la representación, pero no la regla sociológica de ajustarse a un orden simbólico para mantenerse en la comprensión del público.

La paradoja del actor consiste en ese arte de dar forma a los signos y hacer de su cuerpo una escritura inteligible, a fin de exhibir a horas fijas las angustias del dolor o los celos o una hilaridad a mandíbula batiente ante una réplica ya repetida centenares de veces. El actor representa indiferentemente la alegría, el dolor, la melancolía, abrevando simplemente en un repertorio social y cultural. Tal vez esté afectado por un duelo y lo corroa el pesar, pero cuando entra al escenario, se funde en las convenciones de conducta de su personaje y hace creíble su psicología convirtiéndose en un sociólogo atento a su expresión corporal y oral.

Su profesionalidad es una medida de su soltura para moverse dentro de los códigos de expresión propios de su público. El actor, en efecto, transmite a los espectadores los signos sociales de la emoción que encarna provisoriamente, cualquiera sea, por otra parte, su estado de ánimo. Sobre el tablado declara su ardor a una *partenaire* aborrecida, porque debe ser un orfebre en el arte de presentar sentimientos que no experimenta o que se fabrica provisoriamente para las necesidades de su papel. Alimenta su interpretación con los matices afectivos disponibles en el registro simbólico de su grupo. "Es la cabeza del actor la que lleva a veces una confusión pasajera en sus entrañas –escribe D. Diderot–; llora como un sacerdote incrédulo que predica la Pasión; como un seductor de rodillas ante una mujer que no ama, pero a la que quiere engañar; como un mendigo en la calle o a la puerta de una iglesia que os injuria cuando desespera de conmoveros; o como una cortesana que no siente nada, pero desfallece en vuestros brazos" (Diderot, 1967, pp. 133-134).

El arte del actor o del mimo, y también el del narrador, además de la puesta en acción de la palabra, descansa por completo en la ritualidad del rostro y el cuerpo, la postura, los desplazamientos o la respiración;[2] no podría modificar sus usos sin romper la significación del espectáculo. A menos que éste se funde en la idea preconcebida –por ejemplo en la dramaturgia de Brecht– de hacer actuar al actor a contrapelo de las convenciones expresivas o atribuir un papel de mujer a un hombre o a la inversa. Donde el teatro tradicional se esfuerza por suprimir la diferencia entre el escenario y el exterior a fin de hacer de la representación una ventana indiscreta hacia el mundo, Brecht pretende recordar la arbitrariedad de la situación. Introduce una distancia entre el acontecimiento representado y la manera en que es vivido por el actor. Para él, provocar la actitud crítica del espectador es romper la adhesión emotiva que lo liga a los personajes.[3] Si el actor asume su papel con distancia, asombro, contradicción, etcétera, quiebra en principio los mecanismos de la identificación, o al menos un ingreso demasiado total en el imaginario de la pieza. Pero la voluntad de distanciamiento sólo funciona adosada a un orden ritual de puesta en juego del cuerpo. Y el público efectúa una corrección mental que preserva los derechos del espectáculo.

El cuerpo que se hace relato

Si se puede hablar de "posesión" del actor, como escribe Louis Jouvet, ésta se inscribe entonces en el nivel de las pasiones corrientes y no en el de la llegada inesperada de un dios para una celebración religiosa; es provisoria, lúcida, trabajada, y consiste

[2] "La inspiración –escribe Artaud– acompaña el sentimiento, y se puede penetrar en éste por aquélla, con la condición de saber discriminar en las inspiraciones la que conviene a ese sentimiento" (Artaud, 1964, p. 201). Una mala respiración descalifica los efectos de dicción y la expresividad corporal del actor. La inspiración es también una técnica de despertar y control del sentimiento para el actor al que le cuesta encontrar su ritmo. De manera bastante similar, Stanislavski o Strasberg insisten en la relajación. Jouvet dice que en el Conservatorio enseña a los jóvenes actores a respirar.

[3] Donde Brecht sueña con la distancia, Artaud o Grotowski piensan en precipitar al público en el ardor del espectáculo; uno y otros (y muchos otros) desean quebrar la "pasividad" de los espectadores. Con anterioridad, son los actores quienes se inscriben con ello en una dramaturgia no "naturalista" para entrar en otro universo de sentido.

para el actor en transformar su cuerpo en signos de los que se deshace una vez interpretada su partitura. Al evocar sus recuerdos personales, Jean Duvignaud describe al actor Daniel Sorano mientras repite un texto de Molière y combate con él en un juego de muecas y gestos. "Sorano todavía no actuaba, elaboraba y conquistaba el terreno sobre el cual iba a librarse el combate por las significaciones expresables: Sganarelle se constituía en un esquema físico" (Duvignaud, 1993, pp. 229-230). El actor elabora una emoción a la manera en que un músico se pone a tono con la orquesta. Armoniza como un instrumentista para entrar en la musicalidad de su personaje. Demos la palabra a Stanislavski, que describe un proceso similar: "Un día observaba a un gran actor en uno de sus mejores papeles. Atacaba un largo monólogo. No daba inmediatamente con el sentimiento justo; como un cantante, buscaba el la. Aquí está. No, demasiado bajo; demasiado alto. Por fin reconoció el adecuado, comprendió, sintió, resolvió; ahí se sentía bien; podía ahora gozar de su arte. Hablaba libremente, simplemente, con un tono pleno e inspirado. Creía en lo que hacía" (Stanislavski, 1950, p. 188).

La composición del actor no es una posesión, sino un trabajo sobre sí mismo, un cincelado de la afectividad, los gestos, los desplazamientos y la voz que debe llevar al rigor físico y moral del papel representado. Stanislavski desmonta este mecanismo de transposición en el escenario insistiendo en el necesario modelado de los signos que constituye la soberanía del actor. Evoca el dolor que invade al individuo afectado por un drama y lo hace impotente para comunicarse. Con el tiempo, "se puede por fin hablar de esos hechos de una manera coherente, lenta, inteligiblemente, y seguir siendo dueño de sí mismo al contar la historia, mientras los que lloran son los otros". Ese es el objetivo que Stanislavski atribuye al actor:

> Es por eso que nuestro arte exige que un actor experimente las angustias de su papel, que derrame todas las lágrimas de su cuerpo en su casa o durante los ensayos, a fin de alcanzar la calma y desembarazarse de todos los sentimientos ajenos a su papel o que puedan perjudicarlo. Puede aparecer entonces en el escenario para comunicar al público las angustias que ha atravesado, pero en términos claros, sobrecogedores, profundamente sentidos, inteligibles y elocuentes. En ese momento el público estará más afectado que el actor, y éste conservará todas sus fuerzas para dirigirlas donde más las necesite a fin de reproducir la vida interior del personaje que representa. (Stanislavski, 1966, p. 75.)

El escenario, sin embargo, a veces metamorfosea al actor y lo sumerge en el sentimiento de su personaje, a punto tal que olvida su propia contingencia. Los trastornos de elocución de Roger Blin cesaban cuando se metía en su papel; un día, Henri Rollan, víctima de una dolorosa ciática, tuvo que ser llevado al escenario; ya no sintió nada durante la representación e incluso subió una escalera sin dificultad; pero el dolor retornó apenas terminado el espectáculo. André Villiers cuenta que Mounet-Sully tenía la alucinación del puñal en la herida; que Antoine, en *Les Revenants*, salía de escena como un sonámbulo, olvidado del espectáculo y los espectadores. A veces, el contagio del papel invade la existencia del actor. La Duse creaba mil conflictos a su alrededor cuando representaba un drama, pero estaba jovial y apacible cuando se trataba de una comedia. El fantasma del papel no se atrinchera siempre en el escenario, aun cuando la emoción en juego no sea la del personaje sino, sin duda, la del actor en su interpretación.

Para la construcción del personaje, Stanislavski pide al actor que se sumerja por entero en una situación afectiva del mismo orden y recupere sus sensaciones a través de una nueva evocación por la memoria de acontecimientos vividos, a fin de transmutarlos en el escenario con una sinceridad en cierto modo "desplazada". Lee Strasberg, en el Actor's Studio, radicaliza el mismo principio.

> La memoria afectiva no es la mera memoria, es una memoria que compromete al actor personalmente, al punto que comienzan a reaccionar experiencias profundamente enterradas. Su instrumento se despierta y se vuelve capaz de recrear en el escenario esa manera de vivir que es esencialmente "revivir". La experiencia emocional original puede relacionarse con los celos, el odio o el amor; puede ser una enfermedad o un accidente [...]. Si su mente no recuerda en seguida ese tipo de experiencia, es señal, en general, de que se produjo pero quedó enterrada en el inconsciente y no quiere que la saquen de allí. (Strasberg, 1969, p. 111.)

Stanislavski desea suprimir la distancia con el papel en la exterioridad de la actuación y que ni un pelo altere las fuentes de la emoción, sin perjuicio, para esto, de alimentarlas en una matriz personal. Un trabajo de imaginación dramática y reminiscencia crea la fuerza de expresión del actor que entrelaza memoria afectiva y vivencia presunta de su personaje a lo largo de las diferentes peripecias de la intriga. La prueba consiste en incorporar una emoción personal a la acción de un personaje imaginario y conservar el control de los dos segmentos de sí mismo.

La afectividad es un material, cuando está al alcance de la mano

del actor y éste logra que cobre cuerpo. El actor trabaja alrededor de ella en las diferentes implicaciones de su papel, modulándola según las circunstancias. Una composición de esas características lleva a descubrirse, a recorrer la propia historia personal a través de otros caminos, tomando una distancia propicia para la exploración de la libertad. Stanislavski recuerda "haber representado centenares de veces el mismo papel en las piezas de Chejov, y cada vez eso me hacía descubrir en mí mismo nuevos sentimientos y en la propia obra profundidades y matices insospechados" (Stanislavski, 1950, p. 144). La dialéctica de lo actual y lo rememorado, el uso de la emoción como un instrumento de conocimiento, de penetración en el otro, no carecen de consecuencias sobre el autodescubrimiento del actor que hace de la búsqueda de la empatía con sus personajes uno de los elementos de su profesionalidad. La memoria afectiva es una de las materias primas de la creación dramática.

La duplicidad es la condición misma del arte del actor que cada noche, durante meses, rehace profesionalmente el rostro de su personaje sin consideración por sus propios sentimientos. La calidad de la actuación implica la distancia y la escritura simbólica en el cuerpo. Diderot tiene razón al denunciar el carácter ficticio de la sensibilidad como principio de la interpretación. Así como el escritor no es una naturaleza que expresa su verdad sobre el papel sino un inventor de palabras, el actor es un inventor de emociones que no existen en estado bruto, sino que él modela con su propio talento valiéndose de signos expresivos socialmente reconocibles. En este aspecto, el debate entre Stanislavski y Brecht deja intacta la famosa fórmula de Diderot según la cual "la extrema sensibilidad fabrica los actores mediocres; la sensibilidad mediocre crea la muchedumbre de malos actores; y la falta absoluta de sensibilidad prepara a los actores sublimes" (Diderot, 1967, p. 133). El arte del actor es un arte de escribir con su cuerpo; en ese sentido, impone por su parte un juicio preciso sobre las puestas en juego rituales de la palabra y el cuerpo en las diferentes circunstancias de la vida social. La sociología del cuerpo no tiene secretos para él. "Necesito en este hombre –dice una vez más Diderot– un espectador frío y tranquilo; exijo de él, por consiguiente, penetración y ninguna sensibilidad, el arte de imitarlo todo o, lo que es equivalente, una aptitud igual para toda clase de personajes y papeles" (*ibid.*, pp. 127-128).

Son posibles otras concepciones de la interpretación del actor, pero apoyadas, de una u otra manera, en una expresividad común, aunque sólo sea la voluntad de romperla para provocar asombro,

interrogantes. En *Akropolis*, por ejemplo, Grotowski pedía al actor que compusiera una máscara de desesperación, sufrimiento, indiferencia, etcétera, con la rigidez de un rostro que debía permanecer así a lo largo de la representación, mientras el cuerpo seguía moviéndose en función de las circunstancias (Grotowski, 1971, p. 68). Grotowski quiebra la frontera simbólica entre escenario y sala, mezcla actores y espectadores en una relación muy física. Incluye al público, sin que éste lo sepa, en el decorado, lo transforma en figurante y proyecta así a cada uno fuera de la inocencia. Del mismo modo, el teatro de la crueldad de Artaud aspira a provocar el trance del espectador, y asimila al actor a un supliciado y la representación a una zona de difusión de la peste. Otro ejemplo, muy diferente: Dario Fo hace de su propio cuerpo todo un escenario con su tablado de actores, representa varios papeles a la vez, pasa de un registro a otro, comenta la acción antes de convertirse en uno de los personajes, luego en otro, etcétera (Fo, 1990).

Mímesis desfasada

Aunque no haya ruptura radical en el juego de los signos entre el escenario y la sala, no deja de ser cierto que decir "te amo" a un *partenaire* sobre el escenario o decírselo en otro lugar no significa en absoluto lo mismo para la actriz. El teatro exige una transposición, no es algo "natural" puesto bajo una lupa, sino una creación que desvía lúdicamente unos signos sociales. Su evidencia compete claramente a una elaboración, un cálculo, una selección entre las posibilidades expresivas de la sociedad. El actor no podría ir en contra de ellas o ignorarlas, pues en ese caso su actuación se volvería ininteligible a los ojos del público. Pero en un plano meramente práctico (acústica, visibilidad, etcétera), la escena teatral no es la de la vida corriente. En la tradición occidental, el arte del actor es una *mímesis* desfasada: retoma los gestos de lo cotidiano, pero en un contexto en que el espesor del vínculo social ha perdido toda consistencia en provecho de otro modo de comunicación.

Los mismos signos sirven de uno y otro lado del escenario, pero en éste se ponen en juego en torno de la sola necesidad del espectáculo, y por lo tanto desarraigados de su afectividad cotidiana. Los gestos y las palabras de la escena competen a lo que E. Barba llama "técnicas extra cotidianas". Es cierto, Barba parece evocar más bien las técnicas hipercodificadas de tradiciones

escénicas propias de culturas específicas. Retoma, por otra parte, una categorización de la danza india.[4] En la vida cotidiana, los movimientos del cuerpo se inscriben en la evidencia de la relación con el mundo. Sobre el escenario, el actor está sometido a un nuevo condicionamiento de sus maneras de ser: hablar, bostezar, caminar, etcétera, están en desfase al mismo tiempo que se apoyan en las ritualidades sociales de la palabra y el gesto, son gestos sometidos a las modulaciones del espacio escénico y la dramaturgia. Es igualmente el objeto de una tensión personal. Barba explica que las técnicas extra cotidianas se basan en un derroche de energía. Cita al respecto una fórmula japonesa para saludar al actor: *otsukaresama*, que significa "estás cansado": "El actor que ha interesado o conmovido al espectador está cansado porque no ha ahorrado sus energías, y es esto lo que se le agradece" (Barba, 1985, p. 6). El actor es un hombre del gasto, del trabajo sobre sí, que se opone en ese sentido al hombre corriente que no está obligado a la composición y se conforma con ser él mismo. Barba simboliza las técnicas extra cotidianas por la cualidad de presencia de un actor que contiene su energía y vibra por ello a tal extremo que su cuerpo está teatralmente vivo, aun si en ese momento preciso no ocupa el centro del escenario, aun si permanece inmóvil.

> Sin duda es por eso que las sedicentes "contraescenas" se convirtieron en las grandes escenas de muchos actores célebres: allí, obligados a no actuar, a mantenerse apartados, mientras los demás interpretaban la acción principal, aquéllos eran capaces de absorber en movimientos casi imperceptibles las fuerzas de acciones que, por así decirlo, se les negaban. Era justamente en esos casos donde su *bios* surgía con una fuerza particular e impresionaba el espíritu del espectador. (Barba, 1985, p. 13.)

El efecto de real de la escena

Esta frontera entre la escena y la sala es una línea simbólica, pero se inscribe en términos de cuerpos y define dos zonas exclusivas de

[4] "En la India tenemos dos palabras –me dice Sanjukta Panigrahi– para designar el comportamiento del hombre: una, *lokadharmi*, designa el comportamiento (*dharmi*) de la gente común (*loka*); la otra, *natyadharmi*, el del hombre en la danza (*natya*)" (Barba, 1985, p. 5).

ritualidad de las actitudes. La pasividad física exigida al espectador lo hace infinitamente sensible a los afectos intercambiados en el escenario; nunca cuenta con la posibilidad de desplazarse, de realizar mil gestos fútiles o de hablar, como en la vida corriente; está inmóvil, acosado por las emociones puestas en acción por los actores que reaniman su propia memoria afectiva, y paradójicamente está más desnudo frente a sus emociones que en su misma existencia. Puesto que la escena le entrega la coherencia de un relato. Otra paradoja consiste en el efecto de real que produce el teatro. La facilidad de la identificación con los personajes lleva a todo espectador a una solidaridad interior con las emociones del escenario y lo induce a reconocer las angustias de una situación que en la vida corriente lo dejaría frío como el mármol. El conocimiento del carácter ficticio de los personajes no es en modo alguno un obstáculo a la emoción de verlos afrontar las vicisitudes de su existencia. Ya hemos visto que la emoción también se nutre de lo imaginario. Que Antígona sea un personaje de ficción inmerso en una situación que tiene más de dos mil años de antigüedad no impide en absoluto la resonancia afectiva de quienes están sentados en las gradas. El espectador nunca es indiferente; ciertamente, puede aburrirse pero, en principio, participa en la aventura patética de la escena; se compromete, por procuración, en el combate interior de los personajes.

El juego de signos y la fijación del imaginario en un lugar y unos personajes precisos generan una especie de engrosamiento que parece ir más lejos que la realidad de las situaciones. Al respecto, Jean Duvignaud habla de una "copulación psíquica entre un público que espera, soporta, prolonga las emociones construidas por el actor, y devuelve a éste los efectos de la turbación que se le transmite" (Duvignaud, 1977, p. 49). En este aspecto, Diderot señala con claridad el contraste entre la escena de la vida real y la teatral. "Una mujer desdichada, verdaderamente desdichada, llora y no os conmueve; peor aún, un leve rasgo que la desfigura os hace reír; un acento que le es propio provoca una disonancia en vuestros oídos y os lastima; un movimiento habitual en ella os muestra su dolor innoble y huraño" (Diderot, 1967, p. 137). Se sabe, por lo demás, qué grado de desrealización alcanza en este aspecto la televisión, en especial en los noticieros, en los que se suceden dramas personales y masacres sin que la comida se interrumpa. Al encarnar personajes socialmente imposibles para el público pero interpretarlos con elementos de veracidad social, el actor realiza una parte de las virtualidades de cada hombre o mujer presentes en la sala, ese deseo de ser otro que uno mismo, de recorrer

toda la extensión otorgada en potencia a la condición humana.

> El actor –escribe J. Duvignaud–, aunque sea el más banal de los maridos, de los amantes, desde el momento en que se pone en condiciones de dejarse invadir por un personaje imaginario, provoca un vuelco en los datos de la experiencia adquirida y definida por los controles y los determinismos sociales, abre los grupos a una experimentación de la libertad por el espectáculo, aun negativo y desolador, de las impotencias del hombre para superar los obstáculos que se le oponen y logra, aunque sea por un momento, despertar la efervescencia innovadora de quienes descubren el amor, el valor, la desdicha, la voluptuosidad, el tedio, el desamparo, la alegría en su perfección absoluta, apartada de toda adherencia cotidiana. (Duvignaud, 1993, p. 204.)

El oficio de actor se caracteriza por una capacidad de entrar en una multitud de papeles que no le conciernen personalmente y de los que a veces está humanamente en el lado opuesto, pero cuyas conductas y emociones inventa. En el límite, nada lo detiene, ni la frontera de los sexos o la edad, que en ocasiones transforma por las necesidades de una puesta en escena. El actor es un hombre de la pluralidad de los mundos, hábil para pasar de un sistema de sentido a otro al mismo tiempo que conserva con firmeza sus propias referencias identitarias. Ser uno mismo y otro es una fórmula que se le aplica con vigor, porque su tarea es cargar con identidades provisorias que nunca se confunden con lo que él es y de cuyos oropeles se despoja ni bien termina el espectáculo. Luego de una incursión sociológica y psicológica en otro, recupera sus pasiones corrientes lejos de Fedra o de Calígula. Al "meterse en el pellejo" de un personaje, no abandona el suyo. Pero al quebrar los marcos sociales, al valerse a su manera de los principios de identidad para tornarse inasible, el actor paga con su destino singular, largo tiempo excluido y despreciado y hoy adulado, es decir, siempre al margen de la trama colectiva. Los detractores del teatro denuncian un lenguaje de las pasiones de naturaleza inmoral a causa de lo que juzgan una hipocresía; lanzan una acusación contra su modo de vida o sus actitudes en el escenario, percibidas como indecencias, y lamentan la adhesión del público a esas pasiones ficticias. "No son rasgos muertos y colores secos –escribe Bossuet–, sino personajes vivos, con ojos reales, lágrimas reales, los que, obrando en los actores, ocasionan otras igualmente

[5] Gallotti muestra que los detractores del teatro prestan menos atención a su contenido que a su forma, es decir, al contagio de las pasiones entre el escenario y la sala. "Cualquiera sea el tema que pone en escena, aunque se trate del más moral, libera una energía pasional contraria por esencia a la moral, y como tal

verdaderas en quienes los miran" (citado en Gallotti, 1994, p. 58).[5]

Bajo el orden expresivo de su personaje, el actor borra lo que experimenta en cuanto hombre inmerso, como todos los demás, en las ambivalencias de la existencia cotidiana.

> ¿Un actor no tiene un padre, una madre, una mujer, hijos, hermanos, hermanas, conocidos, amigos, una amante? Si estuviera dotado de esa exquisita sensibilidad que se considera como la principal cualidad de su estado, perseguido como nosotros y afectado por una infinidad de pesares que se suceden, y que ora marchitan nuestra alma, ora la desgarran, ¿cuántos días le quedarían para entregar a nuestra diversión? Muy pocos. (*Ibid.*, p. 162.)

El actor expulsa del escenario su afectividad personal para que no desborde sobre la expresión de su papel.[6]

El actor está rodeado por sus compañeros, cada uno de los cuales sigue el hilo de su papel, pero en una rigurosa sincronía, so pena de hacer que la actuación rechine y sea trabajoso seguirla, como si en una obra se hubiesen dejado todas las tachaduras del autor. Los gestos y las palabras no funcionan en el vacío; no sólo se dirigen a otros, sino que deben contener igualmente un peso de evidencia, con la inquietud de evitar la afectación, la falta de espesor de la interpretación. La adecuación expresiva descansa sobre la necesidad del acto y el enunciado en el contexto moral de la escena y las relaciones con los otros personajes. Así como a un escritor lo molestan los ruidos imprevistos de los vecinos que le impiden concentrarse, el actor se siente perturbado por el *partenaire* torpe del que en todo momento teme que olvide una réplica o cometa algo irreparable. Un grano de arena basta para interrumpir el artificio

---

no susceptible de reforma" (p. 55). En la *República* de Platón, el teatro, a causa de las emociones ficticias que suscita, y el actor, en cuanto "mentiroso" profesional, son el objeto de una viva crítica en nombre de la virtud y la transparencia. Rousseau denuncia con ardor a quien "cultiva exhaustivamente el talento de engañar". El actor recién quedó liberado de la excomunión luego de que la Santa Sede aprobó las decisiones del concilio de Soissons en 1849.

[6] Pero a veces la tarea es dolorosa. Strasberg contrapone los actores que pueden entregarse a cuerpo descubierto en el escenario porque se sienten protegidos por su papel, que funciona entonces como una máscara, una defensa, y los que siguen siendo vulnerables y no logran descentrarse de sí mismos. Da el ejemplo de la Duse, para quien "el hecho de aparecer en escena ocasionó durante toda su vida enormes sufrimientos. Era para ella una experiencia aterradora; siempre tenía la impresión de estar desnuda, de revelar las zonas más profundas de su ser; y aborrecía esto tanto como cualquier otro ser humano" (Strasberg, 1969, p. 343).

de la escena, y el más mínimo error quiebra el cristal de la representación. El olvido de una réplica genera malestar en la sala, al mismo tiempo que desestabiliza por un instante a los *partenaires*. La máquina vuelve a ponerse trabajosamente en marcha, pero el hechizo está roto. Toda torpeza debe ser cuidadosamente borrada por el actor que prosigue con su actuación sin mostrar nada de su despecho, o bien la anula la habilidad de sus compañeros. La falta de profesionalismo del mal actor o del debutante los hace destacar su turbación a los ojos de todos y exponerse peligrosamente a la risa o la indulgencia. "Este es el momento de hablaros de la influencia pérfida de un mediocre *partenaire* sobre un excelente actor –dice Diderot–. Este se ha hecho una concepción grandiosa, pero se verá obligado a renunciar a su modelo ideal para ponerse al nivel del pobre diablo con quien comparte el escenario" (Diderot, 1967, p. 139).

De la sala a la escena

El teatro y la danza, en la medida en que se traducen en representaciones, colocan a los actores y los bailarines cerca del público. La convención, en principio, es la de la ignorancia mutua; sin embargo, si falta alguna de las dos partes el dispositivo se hunde. Este es un mecanismo aislado, el público está inmerso en un universo preservado en que ninguna solicitación auditiva y visual venida del exterior distrae su atención. Las miradas quedan cautivas del crisol de luz que ilumina el escenario o los lugares donde se desplazan los actores. El marco está dispuesto para no molestar a la concurrencia. Todo se concibe en la perspectiva de una captación moral del público y un contagio facilitado de las pasiones. Durante el espectáculo, se perciben los movimientos, los cambios de posición en las butacas, los diarios que caen, las palabras intercambiadas en voz baja, una tos, la partida eventual de alguien que por un momento atrae la atención sobre sí e impone a quienes están en el extremo de la fila echarse atrás o levantarse para dejarlo pasar. El escenario entraña la presencia física del público, y para los actores o los bailarines se trata de mantenerse bajo esa mirada exigente. El comportamiento de los espectadores está regido por la discreción, la supresión provisoria de los cuerpos y las voces; permanecen inmóviles, en silencio. Salvo excepción querida por la compañía, la línea es infranqueable. En el teatro, sólo el actor dispone de

una voz (Le Breton, 1997). En la sala, el menor murmullo intempestivo invade el espacio como un ruido ensordecedor; molesta a los otros espectadores, pero sobre todo turba a los actores, rompe su concentración y les hace temer que su interpretación sea mediocre o el espectáculo tedioso. Si se prolonga y se vuelve realmente molesto, amenaza con disolver la pantalla imaginaria que hace de sus personajes seres con apariencias de realidad. En el particular silencio de la sala, que nace de la coacción ritual de quedarse sentados y suspender todo fragor, cualquier manifestación sonora de un espectador tiene la fuerza de un grito, de una objeción radical, y atenta contra los fundamentos de la ceremonia.[7]

Pero si el público está bajo el hechizo de la representación, cautivado por la fuerza de ésta, es un catalizador de emociones, refuerza la calidad de la actuación de los intérpretes, la sostiene con su exigencia. Entre la escena y la sala se crea una especie de simbiosis afectiva. Y el actor se siente transportado por esta expectativa que le da alas y nutre la sustancia de su personaje. Percibe la adhesión de la sala y se alimenta de ella en su simulación de una conducta y una afectividad que por lo común no son las suyas. Se establece así una suerte de sincronía afectiva que disuelve todo efecto de composición por parte del actor, que se deja deslizar en la evidencia de su papel. También hay "malos públicos" que los actores sienten de entrada y pesan sobre su actuación, les impiden "olvidarse" en la acción. Otros están en connivencia y sostienen con su expectativa la interpretación de los actores. De una escena a la otra, según los lugares y la composición de la sala, la tonalidad de un espectáculo cambia con la calidad de recepción del público. Peter Brook da un ejemplo asombroso, durante una gira por los países del este para presentar obras de Shakespeare: "Era fascinante ver cómo un público, compuesto en su mayor parte por gente que entendía mal el inglés, podía influir en la compañía hasta ese extremo. [...] La atención que el público prestaba al drama se expresaba en el silencio y la concentración. Los

[7] Este dispositivo es reciente; a mediados del siglo XVIII, el escenario y la sala están todavía en frecuente interacción. En un momento determinado de una pieza que los espectadores aguardan con impaciencia, un actor se aparta de la escena y va a declamar su texto ante las aclamaciones o los abucheos de la multitud, según las circunstancias. Desencadena las lágrimas del público, desvanecimientos, etcétera. En ocasiones, el actor repite varias veces su tirada si la muchedumbre lo reclama. La disciplina del espectador comienza a modificarse a mediados del siglo XIX; pasa a ser fastidioso interrumpir a los intérpretes, aplaudirlos en medio de una escena; el silencio y la atenuación de la luz de la sala hacen su aparición como medio ecológico del teatro (Sennett, 1979).

actores sentían esa atención que iluminaba su trabajo, de tal modo que los pasajes más oscuros recibían a su turno esa luz" (Brook, 1977, p. 40).

El final del espectáculo y el saludo al público son siempre emocionantes por la ruptura que introducen en la presencia en el mundo de los actores, despojados de improviso de sus personajes y viviéndose en la fragilidad, la desnudez de su persona. La tensión, el cansancio que el juego deliberado de los signos todavía rechazaba aparecen entonces con toda evidencia. El actor abandona los oropeles del personaje que ha encarnado con fervor y todos sus esfuerzos no pueden seguir haciéndolo vivir más allá del escenario. Expuesto al juicio de la multitud, conoce el artificio sin remedio de la situación. Escruta la sala, inquieto por las reacciones del público y acecha a sus compañeros en ese rito provisorio que es probablemente el más intenso y difícil de su vida de actor. Es el momento en que se quita la máscara y siente, como un soplo sobre su rostro, la vulnerabilidad que le es propia. Más tarde, en su camarín, recupera su identidad, su personaje social, pero durante el saludo y expuesto a la sentencia aún está suspendido entre dos mundos.

BIBLIOGRAFIA

ABU-LUGHOD L., *Veiled Sentiments, Honor and Poetry* en *a Bedouin Society,* Berkeley, University of California Press, 1986.

AGEE J., *Louons maintenant les grands hommes,* París, Plon, 1972.

ALMEIDA I., "Un corps devenu récit", en Reichler C. (comp.), *Le Corps et ses fictions,* París, Minuit, 1983.

ANGELIN-SCHUTZENBERGER A., *Contribution à l'étude de la communication non verbale,* París, Champion, 1978.

ANGENOT M., "Les traités de l'éloquence du corps", *Semiotica*, VII-1, 1973.

ANSART P., *Les Cliniciens des passions politiques*, París, Seuil, 1997 [traducción castellana: *Los clínicos de las pasiones políticas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997].

ANSART P., *La Gestion des passions politiques*, Lausana, L'Âge d'homme, 1983.

ARGYLE M., "La communication par le regard", *La Recherche*, n° 132, 1982.

ARGYLE M., *Bodily Communication*, Londres, Methuen, 1975.

ARGYLE M., COOK M., *Gaze and Mutual Gaze*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

ARISTÓTELES, *Rhétorique*, París, Livre de poche, 1991.

ARMON-JONES C., "The thesis of constructionism", en Harré R., 1986.

ARMON-JONES C., "The social functions of emotion", en Harré R., 1986.

ASLAN O. (comp.), *Le Corps en jeu,* París, CNRS, 1993.

AVERILL J. R., *Anger and Agression: An Essay on Emotion*, Nueva York, Springer-Verlag, 1985.

AVERILL J. R., "Emotion and anxiety: sociocultural, biological and psychological determinants", en Rorty A. O. (comp.), *Explaining Emotions,* Berkeley, University of California Press, 1980.

BACQUÉ M.-F., *Le Deuil à vivre*, París, Jacob, 1995.

BACQUÉ M.-F., *Mourir aujourd'hui*, París, Jacob, 1997.

BADUEL-MATHON C., "Le langage gestuel en Afrique Occidentale: recher-

ches bibliographiques", *Journal de la Société des africanistes*, XLI, 2, 1971.
BARBA E., "Anthropologie théâtrale" en Barba E., Savarese N.,*Anatomie de l'acteur,* Cazillac, Bouffonneries-Contrastes, 1985.
BATESON G., *La Cérémonie du Naven,* París, Biblio-Essais, 1986.
BATESON G., *Vers une écologie de l'esprit*, t. 2, París, Seuil, 1980 [traducción castellana: *Pasos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1977].
BATESON G., MEAD M., *Balinese Character: A Photographic Analysis*, Nueva York, New York Academy of Science, 1942.
BAUDRY P., *La Pornographie et ses images,* París, Armand Colin, 1997.
BAUDRY P., "Le sens de la virtualité funéraire", en Bacqué, 1997.
BECKER H., "History, culture and subjective experience: an exploration of the social bases of drug-induced experiences", *Journal of Health and Social Behavior*, nº 8, 1967.
BECKER H., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, París, Métailié, 1985.
BELOTTI E. G., *Les femmes et les enfants d'abord!*, París, Seuil, 1983.
BELOTTI E. G., *Du côté des petites filles*, París, Éd. des Femmes, 1974.
BENEDICT R., *Échantillons de civilisations*, París, Gallimard, 1950 [traducción castellana: *El hombre y la cultura*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971].
BENOIST J., CATHEBRAS P., "The body: from an immateriality to another", *Social Sciences and Medicine*, vol. 36, nº 7, 1993.
BENTHALL J., POLHEMUS T., *The Body as a Medium of Expression*, Nueva York, Dutton, 1975.
BERNARD M., *Le Corps*, París, Delarge, 1976.
BERNARD M., *L'Expressivité du corps*, París, Delarge, 1976.
BERNIER L., GAULEJAC V. DE, MARTIN C., "L'individu, l'affectif et le social", *Revue internationale d'action communautaire*, 27-67, 1992.
BERTHELOT J.-M., DRULHE M., CLÉMENT S., FORNE J., M'BODG G., "Les sociologies et le corps", *Current Sociology*, 33, 2, 1985.
BIANQUIS I., LE BRETON D., MÉCHIN C. (comp.), *Usages culturels du corps*, París, L'Harmattan, 1997.
BIRDWHISTELL R., *Introduction to kinesics*, Louisville, University of Louisville Press, 1952.
BIRDWHISTELL R., *Kinesics and Context*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973.
BLACKING J., *The Anthropology of the Body*, Nueva York, Academic Press, 1977.
BLONDEL C., *Introduction à la psychologie collective*, París, Armand Colin, 1927.
BONIS M. DE, *Connaître les émotions humaines*, Hayen, Mardaga, 1996.
BOUCHER J., "Culture and emotion", en Marsella *et al.* (comps.), *Perspectives on Cross-cultural Psychology*, Londres, Academic Press, 1979.
BOUDHIBA A., *La Sexualité en Islam*, París, PUF, 1975.
BOUISSAC P., *La Mesure des gestes*, París, Mouton, 1973.

Bouvet D., "Magie du verbe, tabou du geste. Qu'advient-il au verbe qui se fait geste?", *Geste et image*, n° 8-9, 1991.
Bouvet D., *La Parole de l'enfant sourd*, París, PUF, 1982.
Briggs J., *Never* en *Anger*, Cambridge, Harvard University Press, 1970.
Brohm J.-M., "Philosophie du corps: quel corps?", en Jacob D., *L'Univers philosophique*, París, PUF, 1989.
Brook P., *L'Espace vide*, París, Seuil, 1977 [traducción castellana: *El espacio vacío*, Barcelona. Península].
Bruner J. S., Tagiuri R., "The perception of people", en Lindzey G. (comp.), *Handbook of Social Psychology*, t. 2, Nueva York, Addison-Wesley Pub., 1954.
Calame-Griaule G., *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*, París, Gallimard, 1965.
Calame-Griaule G., "Pour une étude des gestes narratifs", *Langages et cultures africaines*, París, Maspero, 1977.
Camras L. A., "Socialization of affect communication", en Lewis, Saarni (1985).
Carénini A., "La symbolique manuelle", *Histoire des mœurs*, t. 2, París, Gallimard, 1991, col. La Pléiade.
Cassirer E., *Essai sur l'homme*, París, Minuit, 1975.
Changeux J.-P., *L'Homme neuronal*, París, Fayard, 1983 [traducción castellana: *El hombre neuronal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986].
Chebel M., *Le Corps dans la tradition du Maghreb*, París, PUF, 1984.
Clair J., *Méduse*, París, Gallimard, 1989.
Clastres P., *Chroniques des Indiens Guayaki*, París, Plon, 1972.
Cohen G. (comp.), *Le Baiser*, París, Autrement, 1997.
Condon W. S., "Une analyse de l'organisation comportementale", en Cosnier J., Brossard A. (1984).
Corraze J., *Les Communications non verbales*, París, PUF, 1980.
Cosnier, *Psychologie des émotions et des sentiments*, París, Retz, 1994.
Cosnier J., Brossard A. (comps.), *La Communication non verbale*, Neuchâtel, Delachaux-Niestlé, 1984.
Cranach M. von, "La communication non verbale dans le contexte du comportement de communication", en Moscovici S. (comp.), *Introduction à la psychologie sociale*, París, Larousse, 1973.
Crapanzano V., "Réflexions sur une anthropologie des émotions", *Terrain*, n° 22, 1994.
Crespo E., "A regional variation: emotions in Spain", en Harré R. (1986).
Cresswell R., "Le geste manuel associé au langage", *Langages*, n° 10, 1968.
Cyrulnik B., *Les Nourritures affectives*, París, Odile Jacob, 1993 [traducción castellana: *Los alimentos afectivos: violencia, incesto, ancianos, rituales*, Buenos Aires, Nueva Visión].
Cyrulnik B., *La Naissance du sens*, París, Hachette, 1991.
Cyrulnik B., *Sous le signe du lien*, París, Hachette, 1989.
Cyrulnik B., *Mémoire de singe et paroles d'homme*, París, Hachette, 1983.
Damasio A., *L'Erreur de Descartes*, París, Odile Jacob, 1994.

DAMISCH H., "L'alphabet des masques", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, nº 21, 1980.
DANTZER R., *Les Émotions*, París, PUF, 1988.
DARWIN C., *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, Bruselas, Complexe, 1981 [traducción castellana: *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, Madrid, Alianza].
DAVIS K., "Extreme isolation of a child", *American Journal of Sociology*, vol. XLV, 1940.
DELEUZE G., *Logique du sens*, París, Minuit, 1969 [traducción castellana: *Lógica del sentido*, Barcelona, Barral, 1971].
DE MARTINO E., *Italie du Sud et magie*, París, Gallimard, 1963.
DENZIN N. K., *Understanding Emotion*, San Francisco, Jossey-Bass, 1985.
DESCARTES R., *Les Passions de l'âme*, París, Gallimard, 1953 [traducción castellana: *Las pasiones del alma*, Buenos Aires, Aguilar, 1981].
DEVEREUX G., *Traité d'ethnopsychiatrie générale*, París, Gallimard, 1977 [traducción castellana: *Tratado de etnopsiquatría general*, Barcelona, Barral].
DEVISCH R., *Weaving the Threads of Life. The Khyta Gyn-eco-logical Healing Cult Among the Yaka*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
DEVISCH R., "Soigner l'affect en remodelant le corps en milieu Yaka", *Anthropologie et sociétés*, vol. 17, nº 1-2, 1993.
DICKEY E. C., KNOWER F. H., "A note on some ethnological differences in recognition of simulated expressions of the emotions", *American Journal of Sociology*, nº 47, 1941.
DIDEROT D., *Le Paradoxe du comédien*, París, Garnier-Flammarion, 1967 [traducción castellana: *La paradoja del comediante*, México, Premiá].
DOI T., *Le Jeu de l'indulgence*, París, L'Asiathèque, 1988.
DOSTIE M., *Les Corps investis*, Bruselas, Éditions universitaires, 1988.
DOUGLAS M., *De la souillure*, París, Maspero, 1971.
DOUGLAS M., *Natural symbols. Exploration in cosmology,* Harmondsworth, Penguin, 1973.
DOUGLAS M., "Do dogs laugh? A cross-cultural approach to body symbolism", *Journal of psychosomatic research*, 15, 1971.
DUBOIS P., WINKIN Y., *Rhétoriques du corps*, Bruselas, De Boek, 1988.
DUCHENNE DE BOULOGNE, *Le Mécanisme de la physionomie humaine*, París, 1862.
DUMAS G., *Le Sourire*, París, PUF, 1948.
DUMAS G., *La Vie affective*, París, PUF, 1948.
DUNCAN S. D., FISKE D. W., *Face-to-face Interaction*, Nueva York, John Wiley and Sons.
DURKHEIM É., *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, París, PUF, 1968.
DUVIGNAUD J., *L'Acteur*, París, Écriture, 1993.
DUVIGNAUD J., *Le Don de rien*, París, Stock, 1977.
DUVIGNAUD J., *La Genèse des passions sociales*, París, PUF, 1990.
EFRON D., *Gesture, Race and Culture*, La Haya, Mouton, 1972.

EIBL-EIBESFELDT I., *Biologie du comportement*, París, Ophrys, 1984.
EKMAN P., "An argument for basic emotions", *Cognition and Emotion*, nº 6, 1992.
EKMAN P., "L'expression des émotions", *La Recherche*, nº 117, 1980.
EKMAN P., *The Face of Man. Expressions of Universal Emotions in a New Guinea Village*, Nueva York, Garland, 1980.
EKMAN P., *Unmasking the Face*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1975.
EKMAN P., FRIESEN W., "A new pan-cultural facial expression of emotion", *Motivation and Emotion*, nº 10, 1986.
EKMAN P., FRIESEN W., "La mesure des mouvements faciaux", en Cosnier J., Brossard A. (1984).
EKMAN P., FRIESEN W., "The repertoire of non-verbal behavior: categories, origins, usages and coding", *Semiotica*, 1, 1969.
EKMAN P., FRIESEN W., ELLSWORTH P., *Emotion in the Human Face*, Nueva York, Pergamon, 1982.
EKMAN P., SORENSEN E. R., FRIESEN W., "Pan-cultural elements in facial displays of emotion", *Science*, nº 164, 1969.
ELIAS N., "Human beings and their Emotions", en Featherstone M., Hepworth M., Turner B. (comps.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, Londres, Sage, 1991.
ELIAS N., *La Dynamique de l'Occident*, París, Calmann-Lévy, 1975 [traducción castellana: *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989].
ELIAS N., *La civilisation des moeurs*, París, Calmann-Lévy, 1973.
ELLSWORTH *et al.*, "The stare as stimulus to flight in human subjects: a series of field experiments", *J. Pers. Soc. Psyc.*, nº 21, 1972.
FAUCHE X., NOETZLIN C., *Le Baiser*, París, Stock, 1987.
FAVRET-SAADA J., "Être affecté", *Gradhiva*, nº 8, 1990.
FAVRET-SAADA J., "Weber, les émotions et la religion", *Terrain*, nº 22, 1994.
FAVRET-SAADA J., *Les Mots, la Mort, les Sorts*, París, Gallimard, 1977.
FEATHERSTONE M., HEPTWORTH M., TURNER B. (comps.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, Londres, Sage Publications, 1991.
FEHER M. (comp.), *Fragments for a History of the Human Body*, 3 t., Nueva York, Zone, 1989.
FEYEREISEN P., DE LANNOY J. D., *Psychologie du geste*, Bruselas, Mardaga, 1985.
FIRTH R., "Postures and gestures of respect", en Polhemus T. (comp.), *Social Aspect of the Human Body*, Nueva York, Pantheon, 1978.
FO D., *Le Gai Savoir de l'acteur*, París, L'Arche, 1990.
FOUCAULT M., *Surveiller et punir*, París, Gallimard, 1975 [traducción castellana: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1976].
FOUCAULT M., *La Volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976 [traducción castellana: *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1985].
FRAISSE P., "Les émotions" en Fraisse P., Piaget J. (comps.), *Traité de psychologie expérimentale*, vol. 5, 1968.

FRAISSE P., "Émotion", *Encyclopedia universalis*, vol. 6, 1968.
FRANKS D. D., MCCARTHY E. D. (comps.), *The Sociology of Emotions: Original Essays and Research Papers,* Greenwich, JAI, 1989.
FREUD S., "Psychologie collective et analyse du moi", *Essais de psychanalyse*, París, Payot, 1973 [traducción castellana: *Psicología de las masas*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, t. I].
FREUD S., *Cinq psychanalyses*, París, PUF, 1954 [traducción castellana: *Historiales clínicos*, en *Obras completas*, *op. cit.*, t. II].
FREY S. *et al.,* "Analyse intégrée du comportement non verbal et verbal dans le domaine de la communication" en Cosnier J., Brossard A. (1984).
FRIJDA N. H., *The Emotions: Studies* en *Emotion and Social Interaction*, París, MSH, 1986.
GALIMBERTI U., *Il corpo: antropología, psichanalisi, fenomenología*, Feltrinelli, 1983.
GALLOTTI C., "Le voile d'honnêteté et la contagion des passions. Sur la moralité du théâtre au XVII[e] siècle", *Terrain*, n° 22, 1994.
GARHIB-ALI M., "Symbolique des gestes koweïtiens de la tête, des yeux et du nez", *Geste et image*, n° 8-9, 1991.
GARNIER C. (comp.), *Le Corps rassemblé*, Montreal, Agence d'Arc, 1991.
GEERTZ C., *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, París, PUF, 1986.
GEERTZ C., *Bali. Interprétation d'une culture*, París, Gallimard, 1983.
GEERTZ H., "The Vocabulary of Emotion", *Psychiatry*, n° 22, 1959.
Geste et Image, "La communication gestuelle dans les communautés méditerranéennes et latino-américaines", n° 8-9, 1991.
GIL J., *Métamorphoses du corps*, París, La Différence, 1985.
GOFFMAN E., *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, París, Minuit, 1975 [traducción castellana: *Estigma: la identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970].
GOFFMAN E., *Les Rites d'interaction*, París, Minuit, 1974.
GOFFMAN E., *La Mise en scène de la vie quotidienne*, 2 t., París, Minuit, 1973 [traducción castellana: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970].
GOLEMAN D., *Emotional Intelligence*, Batam Books, 1995 [traducción castellana: *La inteligencia emocional*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1996].
GORDON S. L., "Institutional and impulsive orientations", en Franks D. D., McCarthy E. D. (comps.) (1989).
GORDON S. L., "The sociology of sentiments and emotion", en Rosenberg M., Turner R. H. (comps.), *Social Psychology: Sociological Perspectives*, Nueva York, Basic Books, 1981.
GORER G., *Ni pleurs, ni couronnes*, París, EPEL, 1995.
GRANET M., "Le langage de la douleur d'après le rituel judiciaire de la Chine classique", *Études sociologiques de la Chine*, París, PUF, 1953.
GREIMAS A., "Conditions d'une sémiotique du monde naturel", *Langages*, n° 10, 1968.

Groce N. E., *Everyone Here Spoke Sign Language: Hereditary Deafness on Martha's Vineyard*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.
Grotowski J., *Vers un théâtre pauvre*, Lausana, Le Cité, 1971 [traducción castellana: *Por un teatro pobre*, México, Siglo XXI].
Guerrand R.-H., *Les Lieux*, París, La Découverte, 1985.
Guiraud P., *Le Langage du corps*, París, PUF, 1980.
Hall E. T., *La Dimension cachée*, París, Seuil, 1966 [traducción castellana: *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI].
Harkness S., Super C. M., "Child-environment interactions in the socialization of affect", en Lewis, Saarni (1985).
Harkness S., Super C. M., "The cultural construction of child development: a framework for the socialization of affect", *Ethos*, nº 11, 1983.
Harré R. (comp.), *The Social Construction of Emotions*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.
Harré R., Parrott, *The Emotions, Social, Cultural and Biological Dimensions*, Londres, Sage, 1996.
Harris P. L., *Children and Emotion: The Development of Psychological Understanding*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.
Harris P. L., "What children know about the situations that provoke emotion" en Lewis, Saarni (1985).
Hayes A. S., "Gestures: a working bibliography", *Southern Folklore Quarterly*, 21, 1957.
Hayes A. S., "Paralinguistics and kinesics: a pedagogical perspective", en Sebeok T. A., Hayes A. S., Bateson M. C., *Approaches to Semiotics*, La Haya, Mouton, 1964.
Heelas, "Emotion Talk across Cultures" en Harré R. (comp.) (1986).
Hengelbrock J., Lanz J., "Examen historique du concept de passion", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, nº 21, 1980.
Henri P., *Les Aveugles et la Societé*, París, PUF, 1958.
Henry J., "The linguistic expression of emotion", *American Anthropologist*, nº 38, 1936.
Héritier F., *Masculin-Féminin*, París, Odile Jacob, 1996.
Hernton C. C., *Sexe et racisme aux États-Unis*, París, Stock, 1966.
Herzfeld M., "Honor and shame: problems in the comparative analysis of moral systems", *Man*, nº 19, 1980.
Hewes G., "World distribution of certain postural habits", *American Anthropologist*, nº 57, 1955.
Higgins P. C., *Outsiders in a Hearing Voice. A Phenomenology of Sound*, Beverly Hill, Sage, 1980.
Hochschild A. R., "Emotion work, feeling rules, and social structures", *American Journal of Sociology*, 85-3, 1979.
Hochschild, A. R., *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, Berkeley, University of California Press, 1983.
Izard C., *Face of Emotion*, Nueva York, Appleton, 1971.
Izard C., *Human Emotions*, Nueva York, Plenum Press, 1977.
Jakobson R., *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1964 [traducción castellana: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1985].

JAKOBSON R., "Le 'Oui' et le 'Non' mimiques", *Essais de linguistique générale,* t. 2, París, Minuit, 1973.
JAMES W., LANGE C. G., *The Emotions,* Nueva York, Hafner Publishing Company, 1967.
KAUFMANN J.-C., *Corps de femmes et regards d'hommes*, París, Nathan, 1995.
KEELER W., "Shame and stage fright in Java", *Ethos*, vol. 11, n° 3, 1983.
KEMPER T. D., "Social constructionist and positivist approaches to the Sociology of Emotions", *American Journal of Sociology,* n° 87, 1981.
KEMPER T. D., *A Social Interactional Theory of Emotions*, Nueva York, Wiley, 1978.
KENDON A., "Some uses of gesture", en Tannen D., Saville-Troïke M., *Perspectives on Silence,* Newood, Ablex Publishing Corporation, 1985.
KENDON A., "The role of visible behavior in the organization of social interaction", en von Cranach M., Vine I. (comps.), *Social Communication and Movement*, Londres, Academic Press, 1973.
KERN S., *Anatomy and Destiny: A Cultural History of the Human Body*, Indianapolis-Nueva York, Bobbs Merill Company, 1975.
KILBRIDE J. E., YARCZOWER M., "Recognition and imitation of facial expressions: a cross-cultural comparison between Zambia and the United States", *Journal of Cross-Cultural Psychology*, n° 11, 1980.
KLINEBERG O., *Psychologie sociale*, París, PUF, 1967 [traducción castellana: *Psicología social*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963].
KLINEBERG O., "Emotional expression in Chinese litterature", *Journal of Abnormal Social Psychology*, n° 33, 1938.
KOECHLIN B., "La réalité gestuelle des sociétés humaines", *Histoire des moeurs*, t. 2, París, Gallimard, 1991, col. La Pléiade.
KOECHLIN B., "À quoi sert la gestuelle produite par les membres des communautés humaines?", *Geste et image*, n° 8-9, 1991.
KRISTEVA J., "Le geste, pratique ou communication", *Langages*, n° 10, 1968.
LA BARRE W., "The cultural basis of emotion and gesture", en Polhemus T. (comp.), *Social Aspects of the Human Body*, Nueva York, Pantheon, 1978.
LA BARRE W., "Paralinguistics, kinesics and cultural anthropology", en Sebeok T. A., Hayes S., Bateson M. C. (comps.), *Approaches to Semiotics*, La Haya, Mouton, 1964.
LAFLAMME S., *Communication et émotion: essai de microsociologie relationnelle*, París, L'Harmattan, 1995.
LANE H., *L'Enfant sauvage de l'Aveyron*, París, Payot, 1979.
Langage n° 10, 1968.
LANGFELD H. S., "The judgement of emotions from facial expressions", *Journal of Abnormal Social Psychology*, 1929, n° 2.
LAPORTE D., *Histoire de la merde*, París, Christian Bourgois, 1978 [traducción castellana: *Historia de la mierda*, Valencia, Pre-textos].
LAZARUS, R. S., "On the primacy of emotion", *American Psychologist*, n° 39, 1984.

Lebra T. S., "Shame and guilt: a psychocultural view of the Japanese self", *Ethos*, 11, 1983.
Le Breton D., *Du silence*, París, Métailié, 1997.
Le Breton D., *Anthropologie de la douleur*, París, Métailié, 1995.
Le Breton D., *La Sociologie du corps*, París, PUF, 1993, col. "Que sais-je?".
Le Breton D., *Des visages. Essai d'anthropologie*, París, Métailié, 1992.
Le Breton D., *Anthropologie du corps et modernité*, París, PUF, 1990 (4ª edición actualizada 1998) [traducción castellana: *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión].
Le Brun C., "Conférence sur l'expression des passions", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, nº 21, 1980.
Leff J., "The crosscultural study of emotion", *Culture, Medicine and Psychiatry*, nº 4, 1977.
Leff J., "Culture and the differentiation of emotion states", *British Journal of Psychiatry*, nº 123, 1973.
Leenhardt M., *Do kamo*, París, Gallimard, 1947.
Le guérinel N., "Note sur la place du corps dans les cultures africaines", *Journal des africanistes,* t. 50, nº 1, 1980
Leroi-Gourhan A., *Le Geste et la Parole*, 2 t., París, Albin Michel, 1964-1965.
Lévi-Strauss C., *Le Totémisme aujourd'hui*, París, PUF, 1962 [traducción castellana: *El totemismo en la actualidad*, México, Fondo de Cultura Económica].
Levy R. I., "Emotion, knowing, and culture" en Shweder R. A., LeVine R. A. (comps.), *Culture Theory. Essays on Mind, Self, and Emotion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
Lewis M., Saarni C. (comps.), *The Socialization of Emotions*, Nueva York, Plenum, 1985.
Lipovetsky G., *L'Ère du vide*, París, Gallimard, 1983 [traducción castellana: *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama].
Livet P., "Evaluation et apprentissage des émotions", *Raisons pratiques*, nº 6, 1995.
Lofland L. H., "The social shaping of emotion: the case of grief", *Symbolic Interaction*, vol. 8, nº 2, 1985.
Loux F., Richard P., *Sagesses du corps,* París, Maisonneuve et Larose, 1978.
Loux F., *Le Corps dans la société traditionnelle*, París, Berger-Levrault, 1979.
Luhman N., *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, París, Aubier, 1990.
Lutz C., *Unnatural Emotions*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.
Lutz C., "Cultural patterns and individual differences in the child's emotional meaning system", en Lewis, Saarni (1985).
Lutz C., "The domain of emotion words in Ifaluk", *American Ethnologist*, nº 9, 1982.
Lutz C., Abu-Lughod L., *Language and Politics of Emotion*, Cambridge University Press, 1990.

LUTZ C., WHITE G. M., "The anthropology of emotions", *Annual Review of Anthropology*, nº 15, 1986.
MALINOWSKI B., *La Sexualité et sa répression dans les sociétés primitives*, París, Payot, 1967.
MALSON L., *Les Enfants sauvages*, París, UGE, "10-18", 1964.
MAURY L., *Les Émotions de Darwin à Freud*, París, PUF, 1993.
MAUSS M., "Effet physique chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité", *Sociologie et anthropologie*, París, PUF, 1950 [traducción castellana: *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1971].
MAUSS M., "L'expression obligatoire des sentiments", *Essais de sociologie*, París, Minuit, 1968-1969.
MEAD M., *Mœurs et sexualité en Océanie*, París, Plon, 1963.
MEO ZILIO G., "Structuralisme, phonologie et gestologie", *Geste et image*, nº 8-9, 1991.
MERLEAU-PONTY M., *Le Visible et l'Invisible*, París, Gallimard, 1964 [traducción castellana: *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970].
MERLEAU-PONTY M., *Signes*, París, Gallimard, 1960.
MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945 [traducción castellana: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985].
MICHALSON L., LEWIS M., "What do children know emotions and when do they know it", en Lewis, Saarni (1985).
MITTERHAUER M., SIDER R., *The European Family: Patriarchy and Partnership from the Middle Ages to Present*, Oxford, Basil Blackwell, 1982.
MONTANDON C., "Processus de socialisation et vécu émotionnel des enfants", *Revue française de sociologie*, XXXVII-2, 1996.
MONTANDON C., "La socialisation des émotions: un nouveau champ pour la sociologie de l'éducation", *Revue française de pédagogie*, 101, 1992.
MORBASCH, H., TYLER W. J., "A japanese emotion: amae", en Harré (1986).
MORRIS D., *La Clé des gestes*, París, Grasset, 1972.
MOSCOVICI S., *L'Âge des foules*, Bruselas, Complexe, 1991 [traducción castellana: *La era de las multitudes. Un tratado histórico de psicología de las masas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993].
MYERS F. R., "Emotions and the self: a theory of personhood and political order among Pintupi Aborigines", *Ethos*, nº 7, 1979.
NAHOUM-GRAPPE V., "Le transport: une émotion surannée", *Terrain*, nº 22, 1994.
O'NEILL J., *Five Bodies: The Human Shape of Modern Society*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1985.
O'NEILL J., *Le Corps communicatif. Études en philosophie, politique et sociologie communicatives,* París, Méridiens-Klincksieck, 1994.
ORTONY A., TURNER T. J., "What's basic about basic emotions?", *Psychological Review*, vol. 97, nº 3, 1990.
PAGÉS M., *Trace ou sens. Le système émotionnel*, París, Hommes et groupes, 1986.

PAPATAXIARCHIS E., "Émotions et stratégies d'autonomie en Grèce égéenne", *Terrain*, n° 22, 1994.
PATLAGEAN E., "Pleurer à Byzance. La souffrance au Moyen Âge (France XII[e]-XV[e] siècles)", *Les Cahiers de Varsovie,* Universidad de Varsovia, 1988.
PERINBANAYAGAM R. S., "Signifying emotions", en Franks D. D., McCarthy E. D. (1989).
PERRIN E., *Cultes du corps. Enquête sur les nouvelles pratiques corporelles*, Lausana, Favre, 1985.
PIAGET J., "Les relations entre l'intelligence et l'affectivité dans le développement de l'enfant", en Rimé, Scherer (1989).
PICARD D., *Du code au désir. Le corps dans la relation sociale*, París, Dunod, 1983.
PIERS G., SINGER M. B., *Shame and Guilt*, Springfield, Thomas, 1953.
PIETTE A., *Ethnographie de l'action. L'observation des détails,* París, Métailié, 1996.
PLESSNER H., *Le Rire et le Pleurer. Une étude des limites du comportement humain*, París, Maison des Sciences de l'Homme, 1995.
PLUTCHNIK R., *Emotion: A Psychoevolutionary Synthesis*, Nueva York, Harper and Row, 1980.
PLUTCHNIK R., *The Emotions: Facts, Theories, and a New Model*, Nueva York, Ramdom House, 1962.
POLHEMUS T. (comp.), *Social Aspects of the Human Body*, Nueva York, Pantheon, 1978.
Raisons Pratiques, "La couleur des pensées", n° 6, 1995.
RECTOR M., TRINTA A. R., *Comunicaçao naõ verbal: a gestualidade brasileira*, Petrópolis, Voz.
RIMÉ B., "Langage et communication", en Moscovici S., *La Psychologie sociale*, París, PUF, 1984.
RIMÉ B., "Les déterminants du regard en situation sociale", *L'Année psychologique*, n° 77, 1977.
RIMÉ B., SCHERER K. (comps.), *Les Émotions*, Neuchâtel, Delachaux-Niestlé, 1988.
RIVIÈRE C., *Les Rites profanes*, París, PUF, 1995.
ROBARCHEK C. A., "Learning to fear: a case study of emotional conditioning", *American Ethnologist*, n° 6, 1979.
RORTY A. O. (comp.), *Explaining Emotions*, Berkeley, University of California Press, 1980.
ROSALDO M. Z., "Toward an anthropology of self and feeling", en Schweder R. A., LeVine R. A., *Culture Theory: Essais on Mind, Self, and Emotion,* Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
ROSALDO M. Z., "The shame of headhunters and the autonomy of self", *Ethos*, vol. 11, n° 3, 1983.
ROSALDO M. Z., *Knowledge and Passion: Illongot Notion of Self and Social Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
ROSSI I., *Corps et chauvinisme*, París, Armand Colin, 1997.
ROUBINE J. J., *L'Art du comédien*, París, PUF, 1985.

Rousset J., *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, París, Corti, 1984.
Sacks O., *Des yeux pour entendre*, París, Seuil, 1990.
Sahlins M., *Critique de la sociobiologie. Aspects anthropologiques*, París, Gallimard, 1980.
Salomon R. C., "Getting angry: The jamesian theory of emotion in anthropology", en Schweder R. A., LeVine R. A. (comps.) (1984).
Salte R.-L., Levenka E.-J., *Handbook of gestures: Columbia and the United States*, La Haya-París, Mouton, 1972.
Sapir E., *Anthropologie*, París, Seuil, 1967, col. Points.
Sarbin T. R., "Emotion and act: roles and rhetoric", en Harré R. (comp.), 1986.
Sartre J.-P., *Esquisse d'une théorie des émotions*, París, Hermann, 1965.
Sartre J.-P., *L'Être et le Néant*, París, Gallimard, 1943 [traducción castellana: *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Buenos Aires, Losada, 1981].
Schachter S., Singer J. S., "Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state", *Psychological Review*, vol. 69, nº 5, 1962.
Scheff T. J., "The distancing of emotion in ritual", *Current Anthropology*, nº 18, 1977.
Scheff T. J., "Toward integration in the social psychology of emotions", *Annual Review of Sociology*, nº 9, 1983.
Schefflen A. E., *Body Language and Social Order. Communication as Behavioral Control,* Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972.
Scheler M., *Nature et formes de la sympathie*, París, Payot, 1971.
Scheler M., *L'Homme du ressentiment*, París, Gallimard, 1970.
Scheler M., *Le Sens de la souffrance*, París, Aubier, 1936.
Scherer K., Ekman P., *Handbook of Methods in Non Verbal Behavior Research*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1982.
Schieffelin E. L., "Anger and shame in the tropical forest: on affect as cultural system in Papua New Guinea", *Ethos*, nº 11, 1983.
Schmitt J.-C., *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París, Gallimard, 1990.
Schweder R. A., LeVine R. A., *Culture Theory: Essays on Mind, Self, and Emotion,* Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
Sennett R., *Les Tyrannies de l'intimité*, París, Seuil, 1979.
Seymour S., "Household structure and status and expressions of affect in India", *Ethos*, nº 11, 1983.
Shaver P., Schwartz J., Kirson D., O'Connor C., "Emotion knowledge: further exploration of a prototype approach", *Journal of Personality and Social Behavior*, nº 52, 1987.
Sherzer J., "Verbal and non verbal deixis. The pointed lip gesture among the San Blas Cuna", *Language and Society*, 2, 1973.
Shilling C., *The Body and Social Theory*, Londres, Sage, 1993.
Shimoda K., Argyle M., Ricci-Bitti P., "The Intercultural Recognition of Emotional Expressions by Three National Social Groups: English,

Italian, and Japanese", *European Journal of Social Psychology*, n° 8, 1978.
SHOTT S., "Emotion and Social Life: a Symbolic Interactionist Analysis", *American Journal of Sociology*, n° 84, 1979.
SIMMEL G., *Philosophie de l'amour*, París, Rivages, 1988.
SIMMEL G., "Essai sur la sociologie des sens", *Sociologie et épistémologie*, París, PUF, 1981.
SIMMEL G., "La signification esthétique du visage", *La Tragédie de la culture*, París, Rivages, 1988.
SINGH J. A. L., ZINGG R. M., *L'Homme en friche. De l'enfant-loup à Kaspar Hauser*, Bruselas, Complexe, 1980.
SKIPPER J. K., LEONARD R. C., "Children, stress, and hospitalization: a field experiment", *Journal of Health and Social Behavior*, n° 9, 1968.
SMITH A. C., KLEINMAN S., "Managing Emotions in Medical School: Students' Contacts with the Living and the Dead", *Socio-Psychological Quarterly*, n° 52, 1989.
SOYLAND A. J., *The Body in Culture,* Londres, Sage, 1995.
SPIRO M., "Reflections on cultural determinism and relativism with special reference to emotion and reason", en Schweder R., LeVine R. A. (comp.) (1984).
SRAGE M. N., "La communication gestuelle illustrant la variété des strates sociales au Liban", *Geste et image*, n° 8-9, 1991.
STAFFE baronne, *Usages du monde. Règles du savoir-vivre*, París, 1927.
STANISLAVSKI C., *La Formation de l'acteur*, París, Payot, 1979 [traducción castellana: *La formación del actor*, Buenos Aires, Quetzal].
STANISLAVSKI C., *La Construction du personnage*, París, Perrin, 1966 [traducción castellana: *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza].
STANISLAVSKI C., *Ma vie dans l'art,* París, Librairie théâtrale, 1950 [traducción castellana: *Mi vida en el arte*, Buenos Aires, Quetzal].
STAROBINSKI J., "Le passé de l'émotion", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 21, 1980.
STAROBINSKI J., *L'Œil vivant*, París, Gallimard, 1962.
STEARNS P. N., STEARNS C. Z., "Emotionology: clarifying the study of the history of emotional standards", *American Historical Review*, n° 90, 1985.
STOKOE W. C., *Semiotics and Human Sign Language*, París-La Haya, Mouton, 1972.
STRASBERG L., *Le Travail de l'Actor's Studio*, París, Gallimard, 1969.
STRATHERN A., "Why is shame on the skin?", *Ethnology*, n° 14, 1975.
SYNNOTT A., *The Body Social Symbolism, Self and Society*, Londres, Routledge, 1993.
Terrain, "Les émotions", n° 22, 1994.
THOITS P. A., "The sociology of emotions", *Annual Review of Sociology*, n° 15, 1989.
THOITS P. A., "Self-labeling processes in mental illness: the role of emotional deviance", *American Journal of Sociology*, n° 92, 1985.

THOMAS L.-V., *Anthropologie de la mort*, París, Payot, 1975 [traducción castellana: *Antropología de la muerte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983].
THOMAS L.-V., *Le Cadavre*, Bruselas, Complexe, 1980.
THUILLIER G., *L'Imaginaire quotidien au XIX[e] siècle*, París, Economica, 1985.
THUILLIER G., *Pour une histoire du quotidien au XIX[e] siècle en Nivernais*, París-La Haya, Mouton, 1977.
TINLAND F., *L'Homme sauvage. Homo ferus et homo sylvestris*, París, Payot, 1968.
TOMKINS W., *Indian Signs Language*, Nueva York, Dover, 1969.
TOUSSIGNANT M., HABIMANA E., "Emotion et culture", *Encyclopédie médico-chirurgicale*, Psychiatrie, París, Éditions Techniques, 1993.
TOUSSIGNANT M., MALDONADO M., "Sadness, depression and social reciprocity in Highland Ecuador", *Social Science and Medicine*, nº 29, 1989.
TURNER B., *Regulating Body. Essays in Medical Society*, Londres, Routledge, 1992.
TURNER B., *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, Oxford, Basil Blackwell, 1984.
VALE DE ALMEIDA M., "Émotions rimées. Poétique et politique des émotions dans un village du sud du Portugal", *Terrain*, nº 22, 1994.
VENDRYES J., "Langage oral et langage par geste", *Journal de psychologie normale et pathologique,* nº 1, janvier-mars 1950.
VERNANT J.-P., *L'Individu, la Mort: soi-même et l'autre en Grèce ancienne,* París, Gallimard, 1989.
VERNANT J.-P., *La Mort dans les yeux*, París, Hachette, 1985 [traducción castellana: *La muerte en los ojos*, Barcelona, Gedisa].
VIDAL C., *Sociologie des passions. Rwanda, Côte-d'Ivoire*, París, Karthala, 1991.
VIGARELLO G., *Le Corps redressé*, París, Delarge, 1978.
VIGARELLO G., *Le Propre et le Sale*, París, Seuil, 1985.
VIGARELLO G., *Le Sain et le Malsain*, París, Seuil, 1993.
VILLIERS A., *L'Art du comédien*, París, PUF, 1962.
VILLIERS A., *La Psychologie de l'art dramatique*, París, Armand Colin, 1951.
VINCENT J.-D., *Biologie des passions,* París, Odile Jacob, 1986.
VINCENT-BUFFAULT A., *Histoire des larmes*, París, Rivages, 1986.
VIROLLES-SOUIBÈS M., "Les gestes du deuil. Exemples algériens", *Geste et image*, nº 8-9, 1991.
WEIGERT A., FRANKS D. D., "Ambivalence" en Franks D. D., McCarthy E. D. (comps.) (1989).
WIERZBICKA A., "L'amour, la colère, la joie, l'ennui: la sémantique des émotions dans une perspective transculturelle", *Langages*, nº 92, 1988.
WIKAN U., "Shame and honour. A contestable pair", *Man*, nº 19, 1984.
WINKIN Y. (comp.), *La Nouvelle Communication*, París, Seuil, 1981.

WINKIN Y., “Croyance populaire et discours savant, ‘langage du corps’ et ‘communication non verbale’”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 60, 1985.
ZAJONC R. B., “On the primacy of affect”, *American Psychologist*, n° 39, 1984.
ZBOROWSKI M., *People in Pain*, San Francisco, Jossey-Bass, 1969.
ZURCHER L. A., “The war game: organization scripting and the expression of emotion”, *Symbolic Interaction*, 8-2, 1985.

INDICE

Esta edición se terminó de imprimir en los talleres gráficos
CARYBE Udaondo 2646 Lanús Oeste Provincia de Buenos Aires
durante el mes de abril de 1999